EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA.

FIESTAS Y TEATRO EN LA CASA DE AUSTRIA

Andrea Sommer-Mathis y otros

COLECCIONES MAPFRE 1492

Las voces que se elevaron dando cuenta de los sucesos del Nuevo Mundo indujeron al emperador Carlos V a intervenir en contra de la praxis inhumana de la conquista y de la colonización. La breve *Pastorale officium* del papa Pablo III apoyaba a Carlos V y explicaba, desde el punto de vista teológico, el derecho del hombre a la libertad y a la propiedad. A partir de entonces toma cuerpo la idea de una monarquía universal como soberanía unificada cristiano-católica. En ese marco, los símbolos son señales de la conciencia imperial y se sirven de un lenguaje metafórico, no muy rico, pero comprensible en cualquier parte. Con este telón de fondo, los autores estudian las formas de representación y de recepción de América en Europa, en el ámbito de la Casa de Austria, desde Carlos V hasta la extinción de la rama española de los Habsburgo con el rey Carlos II. El teatro y la fiesta, las dimensiones de la problemática de América en los poetas y dramaturgos españoles y las artes plásticas desfilan por las páginas de esta obra en espléndidos trabajos.

Andrea Sommer-Mathis (Viena, 1956). Doctora en Ciencias del Teatro, Filología Románica y Germánica.
Christopher F. Laferl (Wr. Neustadt -Austria, 1963). Licenciado en Filología Románica de la Universidad de Viena.
Friedrich Polleross (Horn - Austria, 1958). Doctor en Historia del Arte e Historia.
María Teresa Chaves (Madrid, 1959). Licenciada en Historia del Arte.

Colección Relaciones entre España y América

EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA

Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)

Director coordinador: José Andrés-Gallego
Diseño de cubierta: José Crespo

© 1992, Andrea Sommer-Mathis, Teresa Chaves Montoya,
Christopher F. Laferl, Friedrich Polleross
© 1992, Fundación MAPFRE América
© 1992, Editorial MAPFRE, S. A.
Paseo de Recoletos, 25 - 28004 Madrid
ISBN: 84-7100-484-4
Depósito legal: M. 26936-1992
Compuesto por Composiciones RALI, S. A.
Particular de Costa, 12-14 - Bilbao
Impreso en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
Carretera de Pinto a Fuenlabrada, s/n, Km. 20,800 (Madrid)
Impreso en España-Printed in Spain

ANDREA SOMMER-MATHIS
TERESA CHAVES MONTOYA
CHRISTOPHER F. LAFERL
FRIEDRICH POLLEROSS

EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA

Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)

Versión española de
TÁRSILA REYES SICILIA

EDITORIAL
MAPFRE

ÍNDICE

Prólogo 11

AMÉRICA EN EL TEATRO Y EN LA FIESTA

Andrea Sommer-Mathis

I. Introducción 17

II. El triunfo de la dinastía 21

Los triunfos de Carlos V y de Felipe II 23
América en la Viena del emperador Maximiliano II 34
Las entradas de los gobernadores de los Países Bajos a finales del siglo XVI 39
Fiestas en la época de Felipe III 42
Fiestas en la época de Felipe IV 54
La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649, por Teresa Chaves Montoya 73
Fiestas en la época de los emperadores Fernando III y Leopoldo I. 94
El final bajo Carlos II 107

III. El triunfo de la muerte 115

IV. El triunfo de la fe 141

V. El triunfo de la diversión 157

AMÉRICA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Christopher F. Laferl

I. Introducción 169

II. Imágenes de América en el siglo xvi 177

Primeros testimonios literarios 177
La constitución del «indiano» como figura permanente de la comedia española 180
El problema de la conquista y el *Auto de las Cortes de la Muerte*. 186

III. Utopía en Gaspar Aguilar 193

IV. *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, de Lope de Vega 207

V. Españoles e indios como héroes: la *Araucana* en el escenario. 219

La *Araucana*, de Alonso de Ercilla 219
La belígera española: ¿Indios o españoles como protagonistas? 224
El enaltecimiento del héroe español 228
El material «se transforma»: *Los españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos 235

VI. La trilogía de los Pizarros, de Tirso de Molina 237

VII. Misión y mundo colonial en Calderón 247

VIII. La justificación 261

AMÉRICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Friedrich Polleross

I. La transformación de la imagen de América 273

Relaciones de viajes e ilustraciones 273
Los primeros impulsos artísticos 275
El nacimiento de la alegoría 279
Modelos de grabados y la transformación de la alegoría de América 285

II. «Joyas de las Indias» y *Parvus mundus*. Las cámaras de arte y de maravillas como imagen del cosmos 289

III. *Rey Planeta* y *Roi Soleil*. América en la rivalidad entre los Habsburgo y los Borbones 297

IV. *Reyes Católicos* y *Piedad Austríaca*. La evangelización de América bajo el dominio de los Habsburgo 321

APÉNDICES

Abreviaturas 329
Tabla cronológica 331
Bibliografía 339

Índice onomástico 357

Índice toponímico 359

PRÓLOGO

Los primeros indios que pisaron el continente europeo vinieron ya con Colón al regreso de su primer viaje. Junto a plantas desconocidas, animales, y muestras de oro —promesa de grandes riquezas— condujo a aquellas extrañas figuras, a modo de trofeos, a través de España, desde Sevilla hasta Barcelona. Tras muchas fatigas, seis de ellos lograron llegar a la corte de los Reyes Católicos, y allí fueron solemnemente bautizados; debieron parecer bastante raros a los españoles que los contemplaban; sus adornos de plumas, los aros que llevaban en la nariz y en las orejas, y, especialmente, el extraño color de su tez.

En lo sucesivo no se tendrían muchas oportunidades de ver verdaderos indios. En 1519, Hernán Cortés envió a Carlos V, junto con los regalos de Moctezuma, a algunos indígenas; a su regreso a la corte en 1528 le acompañaron «en desfile triunfal» 39 mejicanos, entre ellos, como objetos especiales de exhibición, tres hijos de Moctezuma. En oposición a esta degradación se elevaron voces como la del teólogo Francisco de Vitoria; miembros de las órdenes misioneras, como Bartolomé de las Casas, dieron cuenta de los sucesos del Nuevo Mundo, e indujeron al emperador Carlos V a intervenir en contra de la praxis inhumana de la conquista y de la colonización. A estas medidas se refería el breve *Pastorale officium* del papa Pablo III al arzobispo de Toledo (1537), que explicaba, desde el punto de vista teológico, el derecho del hombre a la libertad y a la propiedad, y que apoyaba a Carlos V, sin duda con la esperanza de una conversión sin violencia de todos los hombres.

A partir de la época de Carlos V y de Pablo III se procuró hacer más real la utopía de una monarquía universal como soberanía unifi-

cada cristiano-católica. Con nuestro concepto de *imperialismo* no se puede abarcar esta idea de dominio fundamentado en la religión, o cuando menos, en la Iglesia. En el marco de tal monarquía universal, los símbolos encuentran formas estereotipadas de expresión, señales de la conciencia imperial, que se sirven de un lenguaje metafórico, no muy rico, pero comprensible en cualquier parte: serio, patético, grotesco, más o menos concreto o abstracto.

Ante este telón de fondo, los autores del presente libro se han planteado la cuestión de las formas de representación y recepción de América en Europa, especialmente en las fiestas y en las artes en el ámbito de la Casa de Austria, que, con la subida al trono de Carlos V, recibió la herencia de los Reyes Católicos —también en el Nuevo Mundo— manteniéndola hasta la extinción de la línea española de los Habsburgo con el rey Carlos II. Entre la gran cantidad de publicaciones aparecidas por todo el mundo con motivo de la conmemoración de los 500 años del viaje colombino, hay poca literatura sobre la imagen de América en la fiesta y en el teatro, y ninguno de estos trabajos se ha dedicado específicamente a una cuestión tan importante como la del significado de la representación de América en las cortes de los Habsburgo.

La fiesta y el teatro formaban parte —en muchas de sus manifestaciones— del curso ritual de la vida civil y eclesiástica de las cortes y ciudades de Europa. Las artes plásticas —con la creación de recintos festivos, de iglesias y palacios, con los decorados de procesiones y triunfos solemnes— conferían su lujoso marco a estas fiestas.

El rico material para este libro ha sido recopilado en toda Europa, pero especialmente, claro está, en España y en Austria. Se ha seleccionado con vistas al tema gran cantidad de obras de bibliotecas y archivos; se han examinado museos y colecciones, construcciones civiles y eclesiásticas, en busca de sus testimonios sobre América.

El tema central de «El Nuevo Mundo en el teatro y en la fiesta» ha sido estudiado desde distintos ángulos por la historiadora del teatro Andrea Sommer-Mathis: América como símbolo del triunfo de la dinastía de los Habsburgo en la vida y en la muerte, en la manera en que se manifestaba en arcos triunfales y catafalcos, en torneos y ballets ecuestres, en óperas y en bailes; América como desafío para los creyentes en el marco de las celebraciones con motivo de beatificaciones y canonizaciones, y como divertido esparcimiento en las fiestas de car-

naval de la corte. La historiadora del arte Teresa Chaves Montoya añade a este capítulo la investigación de un caso especial con la descripción y análisis de la entrada en Madrid de la archiduquesa Mariana, mujer de Felipe IV, en 1649. Esta contribución es muy importante porque permite reconocer claramente en su programa iconográfico el telón de fondo histórico de la situación tras la paz de Westfalia –la consolidación de los lazos familiares de ambas líneas de la Casa de Habsburgo en vista de los impetuosos intereses de Luis XIV– explicándolo a la luz del rico material documental conservado.

El hispanista Christopher Laferl ha encontrado dimensiones muy diferentes de la problemática de América en los poetas y dramaturgos españoles, de los cuales sólo unos pocos habían visto (estado) personalmente el Nuevo Mundo, conociéndolo en gran parte únicamente a través de impresiones e informes realizados en Europa. No obstante, dedicaron su pluma a los indios, expresando bien admiración, bien desprecio hacia sus peculiaridades. En el mejor de los casos aparecían como iguales culturalmente, incluso superiores a muchos conquistadores desde el punto de vista moral, pero en todo caso como totalmente *otros*, sin reconocer plenamente a esos *otros* sus legítimos derechos humanos.

El cuarto autor de este libro es el historiador del arte Friedrich Polleross. Su amplio conocimiento de las artes plásticas europeas, especialmente de Austria y de Francia, le ha permitido nombrar un gran número de obras de arte en las que aparece el tema de América, global o parcialmente. Su análisis nos lleva desde la curiosidad a la alegoría, y de allí a la realidad representada. Pone de manifiesto ideologías cosmológicas, desde donde nos conduce a las luchas de poder dinástico-imperiales por la reclamación de la monarquía mundial por parte de la Casa de Austria y por parte de los franceses, luchas que encontraron un reflejo manifiesto especialmente claro en los símbolos y signos de las artes plásticas. El capítulo final lo dedica al culto de los «Reyes Católicos» y a la «Piedad Austríaca», y observa en el arte religioso cómo se extiende la pretensión evangelizadora universal de la Iglesia Católica bajo el manto protector de España y Austria.

No ha sido por casualidad por lo que se ha tratado de fiesta, teatro y artes plásticas. Su repercusión en todos los tiempos y en todas las culturas es un garante para el descubrimiento fructífero de los procesos de la época, de los que constituyen señales. La elección de este tema

lleva, sin embargo —más allá de la historia condicionada por la época y del ámbito de la Casa de Austria— hasta cuestiones de actualidad. Este libro quisiera ser una contribución para la comprensión del pasado; para estimular nuevos caminos —que se han convertido en necesarios— en la tolerancia y reconocimiento del otro; para el encuentro mutuo de los pueblos de Europa y de los *Nuevos Mundos*.

Quede expresado aquí el más sincero agradecimiento a los muchos colaboradores anónimos, a los hombres y mujeres de las numerosas bibliotecas y archivos, museos y colecciones; a los amigos, colegas y especialistas, que han ayudado constantemente con su consejo y con su apoyo; pero sobre todo, a la traductora del libro, Társila Reyes Sicilia, que no sólo ha penetrado en la materia con comprensión e interés, sino que también ha aportado algunas valiosas sugerencias.

Viena, 21 de enero de 1992

Margret Dietrich
(Directora de la Comisión de
Historia del Teatro de la
Academia de las Ciencias de Austria).

ANDREA SOMMER-MATHIS

AMÉRICA EN EL TEATRO Y EN LA FIESTA

I

INTRODUCCIÓN

Casi ninguna otra época conoce tal cantidad de fiestas y celebraciones como la Edad Moderna. Sus formas eran tan variadas como los motivos que las ocasionaban. Se decoraban las calles y plazas de las ciudades, se erigían suntuosos arcos triunfales y se organizaban costosos fuegos artificiales para celebrar solemnemente la entrada de un príncipe, o para dar expresión a la alegría por una victoria conseguida; se construían catafalcos con complejos programas iconográficos para conmemorar la muerte de un soberano; se organizaban torneos y ballets ecuestres para festejar nacimientos o bodas de miembros de las casas reales; se realizaban óperas, comedias y bailes para presentar, por medio de la escena, un mundo diferente, simbólico-real, o se utilizaba el disfraz para escapar de la vida cotidiana.

El teatro y la fiesta ocupaban un importante lugar en todas las cortes europeas, pues, además de dar expresión a la alegría de vivir, podían servir de instrumentos de representación y de poder. Para la concepción, realización y descripción del desarrollo de las fiestas se recurría a los más destacados artistas, eruditos y literatos de la época, que sabían dar variedad a los elementos de los diferentes actos festivos, como prueba la enorme diversidad de fiestas y celebraciones, ricas en alusiones mitológicas y literarias, históricas y políticas. Debido a los complicados lazos dinásticos y políticos entre las cortes europeas, las fiestas estaban relacionadas estrechamente unas con otras, tanto a nivel formal como de contenido.

En ninguna otra parte se observa esta relación con mayor claridad como en las fiestas del ámbito de la Casa de Austria, a las que se dedica el presente estudio. El Nuevo Mundo jugaba en ellas un impor-

tante papel, lo cual se puede entender fácilmente: una fiesta en honor de la dinastía que, por medio de su política de conquista en Ultramar, se había convertido en potencia mundial, era la manera más espectacular de dar a entender su derecho a los territorios recientemente adquiridos.

En consecuencia, las alegorías de países, ríos o continentes en los arcos triunfales y catafalcos no sólo simbolizaban las respectivas soberanías, sino también las pretensiones que los Habsburgo unían a ellas. De manera aún más espectacular podían ser representadas sus intenciones políticas en torneos y ballets ecuestres de carácter alegórico. Desfiles coloristas de representantes de los cuatro continentes en carros triunfales o a caballo, solían preceder a las luchas caballerescas, que se realizaban por la primacía en el homenaje del príncipe o de la princesa, terminando siempre con la victoria de Europa sobre los demás.

Junto a las instituciones políticas, también las eclesiásticas utilizaron las representaciones de América para transmitir sus mensajes ideológicos. El afán de las órdenes misioneras, en especial de los jesuitas, por difundir el evangelio en todo el mundo, se manifestó en grandes celebraciones religiosas, sobre todo con motivo de las beatificaciones y canonizaciones, que apenas se diferenciaban, en cuanto al uso de medios y motivos —como precisamente el del Nuevo Mundo—, de las fiestas laicas.

Prescindiendo de estas celebraciones de intención propagandística —tanto dinástica como religiosa—, había también formas de fiestas dedicadas a la *pura* diversión, como los desfiles de carnaval o las mascaradas. En el marco de las entradas de príncipes y de procesiones religiosas, se organizaban también grupos de danza disfrazados de indios, pero fuera de ello, había muchas otras ocasiones para ceder al gusto por la mascarada y por lo exótico, y para disfrazarse de indio con plumas, arcos y flechas.

El peso mayor del siguiente estudio recae, como es natural, sobre los actos festivos de España y Austria, pero también se recurrirá a ejemplos de las provincias y territorios de la corona, como los Países Bajos e Italia. Se ha tenido que prescindir en gran parte de los ejemplos comparativos con otras cortes, sobre todo con la que más competencia hacía, la francesa, para no sobrepasar la extensión de este trabajo.

Cada capítulo se atiene a un armazón cronológico, en el que se percibe claramente la estrecha relación entre ambas líneas de la Casa de Austria. Las fiestas expuestas no pretenden en absoluto ser exhaustivas; antes bien, se han escogido ejemplos representativos en los que se dejan ver —en parte de forma extensa, en parte menos detalladamente— representaciones del Nuevo Mundo, empleándolos con la abundancia precisa para poder seguir las líneas de desarrollo del reflejo del Nuevo Mundo en el teatro y en la fiesta de la época.

II

EL TRIUNFO DE LA DINASTÍA

Con el Humanismo y su recuerdo de la idea del triunfo de la Antigüedad, los desfiles de los príncipes obtuvieron su acentuación política y cultural como manifestaciones de glorificación y como importantes medios de propaganda, no sólo frente a los propios súbditos, sino también frente a las cortes extranjeras. Se creó el género de los «triunfos», realizados con el fin de homenajear a los dignatarios laicos y eclesiásticos: tanto los unos como los otros competían por resplandecer ante los ojos del mundo por medio de ostensibles signos exteriores. La denominación de «triunfo», desde su significado originario referido a las entradas triunfales de la Antigüedad, fue transferida poco a poco a todo tipo de desfile festivo. Las variantes artístico-teatrales y los efectos ópticos que se desarrollaron en ellos, ponen de manifiesto la inagotable riqueza de ideas del Renacimiento y del Barroco.

En las entradas triunfales de la Antigüedad el vencedor llevaba consigo no sólo a sus tropas, sino también a prisioneros de los territorios sometidos. En el Renacimiento éstos fueron sustituidos por representantes simbólicos de las naciones subordinadas, ataviados con trajes exóticos. Los desfiles se enriquecieron con figuras de la mitología antigua, del Antiguo y del Nuevo Testamento, o con alegorías diversas —los cuatro elementos, las estaciones, las horas del día, las edades del mundo y de la vida—, o también los cuatro continentes hasta entonces conocidos. Estas alegorías adornaban los arcos triunfales por los que transcurría el itinerario de la entrada del príncipe, o bien poblaban los carros del desfile, o participaban en los grupos de danza.

Figuras alegóricas y mitológicas semejantes formaban parte igualmente de los juegos ecuestres de los siglos XVI y XVII, con los que no

sólo se homenajeaba a la Casa de Austria, sino que a veces se utilizaban también para intentar dirimir conflictos políticos sin derramamiento de sangre. Estos juegos se remontan también a una larga tradición que llega hasta la Antigüedad.

Los *ludi equestri* romanos habían alcanzado en la Edad Media un nuevo auge a través del ideal de la caballería. De los originarios ejercicios de armas surgieron los torneos, donde se exhibían la capacidad guerrera y las virtudes caballerescas. La introducción de las armas de fuego y la modificación de la táctica guerrera a comienzos de la Edad Moderna llevaron a la decadencia de esta lucha idealizada. El carácter de combate se mantuvo tan sólo por pura fórmula, y el valor y la fuerza fueron sustituidos por la habilidad y la elegancia. El caballero *real* cedió ante el cortesano, y el torneo se convirtió en espectáculo. Los cortesanos, con vestidos fantásticos, armaduras incrustadas de joyas, yelmos adornados con plumas que ondeaban al viento, mostraban su destreza en la equitación, y la disciplina y adiestramiento de sus caballos. El tipo y la forma del torneo evolucionaron, desde el más sencillo, hasta el que incluía un complejo programa alegórico donde se le asignaba a cada caballero un papel determinado. Los príncipes participantes, en su papel de intérpretes de figuras mitológicas o históricas, eran objeto de enaltecimiento de sus propias funciones políticas o dinásticas.

Los ballets ecuestres, originarios de Florencia, constituyeron el punto culminante de la evolución de estos torneos; en ellos se unían caballeros, caballos, músicos, cantantes, carros suntuosos, decoraciones, coreografías de simulacros de combate, y una apoteosis final dirigida al soberano. En los desfiles y cuadrillas los cuatro continentes jugaban un papel importante, pues no había forma más impresionante de homenajear a un príncipe que mostrarle que el mundo entero estaba a sus pies.

Las entradas triunfales y los torneos llevaban en sí muchos elementos de otras formas teatrales nacidas posteriormente —como los *intermedios*, las óperas y los ballets— que se empleaban igualmente como manifestaciones de gloria y demostraciones de poder en honor de la Casa de Austria.

El programa de estas fiestas cortesanas, ideado por eruditos de formación humanista, era extraordinariamente complejo, con un contenido cargado de significado, incluso sobrecargado, que apenas ni com-

prendía el observador culto. Es probable que el programa, en último término, sólo fuera comprensible en todos sus detalles para el erudito autor. Frecuentemente él escribía también la descripción que debía inmortalizar el acontecimiento festivo. Estas relaciones, presentadas muchas veces en lujosos tomos en folio con grabados, servían tanto como el acto festivo mismo para la propaganda política, y no sólo eran entregadas como recuerdo a los participantes, sino que se enviaban por toda Europa para demostrar a las otras cortes y ciudades su poder y grandeza.

Obviamente, en la vida de los Habsburgo se ofrecían muchas ocasiones para celebrar fiestas imperiales y triunfales. Coronaciones, juras, presentaciones de los herederos al trono, y sobre todo las bodas, eran las ocasiones más importantes en las que las mejores cabezas de toda Europa, tanto de eruditos como de artistas, ofrecían sus servicios para dar esplendor festivo al acontecimiento.

Los triunfos de Carlos V y de Felipe II

¿En quién podía mostrarse la plenitud del poder imperial de manera más clara y con más derecho que en el emperador Carlos V? Mientras que las empresas triunfales de su abuelo Maximiliano I —arco, carro y desfile triunfales— nunca se llevaron a la práctica, quedándose sólo en publicaciones de grabados en madera, los importantes acontecimientos personales y dinásticos de la vida de Carlos V fueron celebrados en numerosas fiestas.

Ya en 1520, un año después de la muerte del emperador Maximiliano I, en la entrada de Carlos V en Burgos [1], un globo en la puerta de la iglesia y la frecuente utilización de la divisa *Plus Ultra* en los cuatro arcos triunfales, hacían referencia a la gran extensión de su Imperio. Bajo su gobierno se habían logrado superar las fronteras del mundo antiguo, delimitadas por las Columnas de Hércules, y partir hacia nuevos mundos. Con los reinos españoles —que incluían las posesiones de Ultramar— los Países Bajos, el sur de Italia y los territorios austría-

[1] «El reçeuimiento del Rey don Carlos en Burgos», RAH, *Jesuitas*, tomo CV, fol. 673; citado en J. Alenda y Mira, n.º 29, pp. 18 y ss.

cos —que no transmitiría a su hermano menor Fernando hasta 1521-1522— Carlos V contaba con un importante, aunque también heterogéneo conjunto de dominios, que alentaba con razón un simbolismo imperial.

En 1526, su boda con Isabel de Portugal en Sevilla, ofreció otra ocasión importante para dar expresión artística a la idea de triunfo. La ciudad erigió siete arcos triunfales, de los cuales cinco estaban dedicados a las virtudes del emperador: Prudencia, Fuerza, Clemencia, Paz y Justicia. Estas virtudes correspondían a las que se exigían de un perfecto monarca cristiano. Se completaban en el sexto arco triunfal con las virtudes cristianas de Fe, Esperanza y Caridad. El séptimo y último arco estaba dedicado a la gloria del emperador. La figura central era una alegoría de la Gloria, que coronaba a la pareja de novios; más abajo podían verse algunas figuras femeninas y masculinas, reconocibles por sus vestidos e insignias como romanos, españoles, alemanes, moros e indios. La inscripción correspondiente decía: «*Vincit, Regnat, Imperat*» [2]. Arriba del todo, encima del arco triunfal, se encontraba una figura alegórica de la Fama sobre un globo. Se completó esta decoración efímera con dos pequeños arcos en los que se representó, por una parte, al dios de los casamientos, Himeneo; y por otra, al emperador en la Rueda de la Fortuna, que la misma Fortuna detenía con martillo y clavos.

Fama y Gloria ponían de manifiesto la gloria y esplendor de Carlos e Isabel, a los que hacían la reverencia súbditos de todos sus dominios. Con esta unión matrimonial y la extensión del imperio de los Habsburgo por todo el orbe, se creía haber llegado a un momento tan feliz, que se quería parar la Rueda de la Fortuna para detener el curso del destino.

Con motivo de la boda imperial también se trasladó a Sevilla el embajador de la República de Venecia, Andrés Navagero. En la descripción de su viaje refería desde la ciudad portuaria andaluza lo siguiente:

> Vi en Sevilla muchas cosas de las Indias y obtuve y comí de unas raíces que llaman batatas y que saben a castañas. Vi también un be-

[2] *Feste et Archi Triumphali che furono fatti in la intrata de lo Inuittissimo Cesare Carolo V. [...]. Et de [...] Isabella Imperatrice sua mogliere in la nobilissima & fidelissima Cita de Siuiglia*, A. III. de Marzo. M.D. XXVI. [...], sin lugar, 1526.

> llísimo fruto que llaman ... [3], del que comí, porque lo trajeron fresco y tiene un sabor entre el codogeno y el melocotón, y alguna similitud con el melón; es oloroso y de gusto muy agradable. Vi también algunos jóvenes de aquellas tierras, que venían con un fraile que había ido a predicar en aquellos parajes, para aprender las costumbres de aquí; eran hijos de gentes principales en su tierra e iban, a la manera de su país, medio desnudos, cubiertos sólo con una especie de juboncillo o enagüetas. Son de cabellos negros, cara larga, nariz roma, casi como los circasianos, pero de color más rojizo; mostraban tener buen ingenio y viveza, singularmente en un juego de pelota que hacían al modo de su país: la pelota era de un nudo de árbol, muy ligera, y botaba muchísimo; tenía el tamaño de un gran melocotón o poco más, y no la golpeaban ni con la mano ni con los pies, sino solamente con los flancos, lo que hacían con tanta destreza que era asombroso verlo; a veces se tendían completamente en tierra para devolver una pelota, haciéndolo todo rapidísimamente [4].

Navagero, y con él seguramente también la corte imperial, tuvieron la oportunidad de conocer en Sevilla no sólo las extrañas frutas importadas desde el Nuevo Mundo, sino también a indios auténticos. Su juego de pelota –que para sorpresa de los observadores europeos, no manejaban con las manos ni con los pies, sino con ingeniosos golpes de cadera– tuvo que haber hecho una gran impresión a los españoles, pues se convirtió en un elemento especialmente estimado en las fiestas.

A pesar de que en Europa existía la posibilidad de conocer indios por propia experiencia, al principio se encuentran en las fiestas pocas referencias directas al Nuevo Mundo y a sus habitantes. En los triunfos del emperador Carlos V y de su hijo Felipe en Italia y en los Países Bajos [5], una serie de símbolos imperiales –la esfera terrestre al igual que las Columnas de Hércules con el lema *Plus Ultra*– hacían alusión a la monarquía universal de los Habsburgo; no obstante, América misma apenas estaba presente.

[3] En blanco en el original.

[4] A. Navagero, *Viaje a España del magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526), Embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*, traducción y estudio preliminar de José María Alonso Gamo, Valencia, 1951, pp. 57 y ss.

[5] *Cfr.*, entre otros, B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy*, Florencia, 1986, pp. 133-188; F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 185-258; R. Strong, *Arte y poder*, Madrid, 1988, pp. 85-102.

Sólo en 1541 encontramos una referencia directa al Nuevo Mundo en un arco triunfal que Giulio Romano erigió en Milán en honor de Carlos V. En él se veía una colosal estatua ecuestre del soberano, y a sus pies las figuras de un turco, un africano y un indio, que representaban, además de las victorias del emperador sobre turcos, moros e indios, las posesiones adquiridas a través de aquéllas [6].

La idea de mostrar al vencedor junto con los vencidos, se remonta al concepto de triunfo de la Antigüedad, y fue especialmente estimada en la iconografía de la primera mitad del siglo XVI. Así, una miniatura en la relación de la entrada de Carlos en Brujas en 1515, muestra al joven príncipe a caballo, con sus enemigos a sus pies; y también en los dibujos del margen en la edición de la *Historia General de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, de 1535, se ve a un guerrero, probablemente el mismo Carlos V, con trofeos de guerra, y entre ellos a los vencidos, a semejanza de los del arco triunfal de Milán [7].

En 1543 Carlos V transmitió la regencia de España a su hijo Felipe, que sólo tenía 16 años, y que en el mismo año se casó con su prima, la infanta portuguesa María Manuela (la hija mayor del rey Juan III de Portugal y de Catalina de Austria, hermana de Carlos V). Por medio de esta boda no sólo se fortalecieron las tradicionales relaciones de parentesco entre las coronas portuguesa y castellana, sino que también se preparó la unificación de los reinos de la Península Ibérica y de sus imperios coloniales bajo un monarca.

Felipe, como regente de España, debía ser homenajeado como futuro soberano de los Países Bajos —unidos a la corona española en el reinado de Carlos V—. Durante su ausencia, Felipe entregó el gobierno de España a su primo austríaco, el futuro emperador Maximiliano II, que, para consolidar la unidad dinástica de la Casa de Austria, se casó con una hermana de Felipe, María.

En su viaje triunfal a través de Italia, Austria, Suabia, Lorena y los Países Bajos, Felipe fue recibido solemnemente en todas partes; amplias relaciones dan testimonio de ello [8].

[6] G.A. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V. C. Sempre Aug. con le proprie Figure de li Archi*, Milán, 1541.

[7] *Cfr.* F. Checa Cremades, «La entrada en Milán de Carlos V el año 1541», *Goya*, 1515, 1979-1980, 29.

[8] *Cfr.*, entre otros, J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy*

En Milán esperaba a Felipe un arco triunfal en el que estaban representados él y su padre con «imágenes de gente vencida» [9], a la que no se describe con más detalle. Igualmente, un arco erigido en Binche [10] y un cuadro viviente en Amberes [11] mostraban a los dos Habsburgo con representantes de los países sometidos por ellos. Adicionalmente, los símbolos del globo y las Columnas de Hércules ilustraban una vez más las aspiraciones de soberanía imperial de la Casa de Austria, aspiraciones fundadas en sus expediciones militares y de conquista.

Así pues, aunque se tenía noticia de países desconocidos que desde hacía poco formaban parte de las posesiones de los Habsburgo, todavía durante mucho tiempo no se tuvo en absoluto conciencia de que estos territorios formaban un nuevo continente. Esto explica la ausencia de América en las alegorías de las partes del mundo realizadas en las decoraciones efímeras de la primera mitad del siglo XVI, tanto en Italia como en los Países Bajos.

En Trento y en Génova se recibió al príncipe Felipe con fuegos artificiales en forma de globos, en los que aparecían sólo tres continentes. En Trento [12] esto se desprende claramente de la descripción; en Génova [13], es de suponer, porque allí en un arco triunfal aparecían, entre otras, las estatuas de Alemania, Hungría, África y la India [14], pero no la de América.

También en Amberes [15], en una de las numerosas decoraciones efímeras erigidas allí, se veía al joven Felipe, como sucesor de Carlos

poderoso Principe Don Philippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemania, Anversa, 1572, ed. por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 tomos, Madrid, 1933; V. Álvarez, *Relación del camino y buen viaje que hizo el Principe de España, Don Phelipe [...] [en] 1548 [...] hasta Flandres [...]*, sin lugar, 1551.

[9] J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje...*, *op. cit.*, tomo I, p. 63.

[10] *Ibidem*, tomo II, p. 2.

[11] *Ibidem*, tomo II, pp. 169 y ss.

[12] *Ibidem*, tomo I, p. 131.

[13] *Ibidem*, tomo I, pp. 35 y ss.

[14] B. Mitchell, *The Majesty of the State...*, *op. cit*, p. 181, malinterpreta «índico», entendiéndolo como «indio americano», y llega a la falsa conclusión de que se trata de una de las primeras representaciones efímeras de las conquistas españolas en el Nuevo Mundo.

[15] *Cfr.* C. Grapheus, *Spectacvlorvm in svsceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Caroli V. Caes. F. An. M.D. XLIX*, Amberes, 1550. Literatura al respecto: E.J. Roobaert, «De seer

V, dominando sobre reinos de sólo tres continentes, simbolizados por las princesas de Asia, África y Europa a sus pies; América faltaba en la representación [16].

Un gran cuadro en el arco triunfal del Senado de Amberes mostraba a Carlos V y a Felipe llevando, al igual que Hércules y Atlas, un globo terrestre sobre sus hombros, «pintado de las tres partes de la tierra, con provincias, ciudades, montes y ríos, que entraban en el mar, que a la tierra cercaba» [17]. Cibeles y Neptuno, como dioses de la tierra y del mar, remitían además al dominio mundial del emperador y de su hijo, sin hacer mención expresa a las posesiones en el Nuevo Mundo.

En el verano de 1554, Felipe —que poco antes había sido nombrado también rey de Nápoles— contrajo matrimonio con María Tudor, hija del rey Enrique VIII de Inglaterra y de Catalina de Aragón. Un año después Carlos V transmitió a su hijo los Países Bajos, y en 1556 España y el Franco Condado. Tras la muerte del padre y de su segunda mujer en 1558, Felipe regresó definitivamente a España y ya no volvió a ausentarse de la Península Ibérica; a partir de 1561 Madrid se convirtió en el centro permanente de su Imperio mundial [18].

En 1559 Felipe se casó, en terceras nupcias, con Isabel de Valois, hija del rey francés Enrique II. El autor de la relación de las fiestas informa que en la entrada del rey en Toledo acudieron a recibirle algunos grupos de danza, de los cuales los indios le llamaron especialmente la atención [19]. Este grupo, según sus informes, había aparecido ya anteriormente en otras fiestas de Toledo, lo que se ajusta con un manuscrito del año 1555, en el que, entre el sinnúmero de máscaras que poblaban las calles en el carnaval, se menciona también a los indios [20].

wonderlijcke scoone triumphelijke incompst van den hooghmogenden Prince Philips...in de Stadt van Antwerpen... Anno 1549...», *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, 9, 1960, 37-74; A. Corbet, «L'entrée du prince Philippe à Anvers en 1549», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, París, 1975, 307-310; R. Strong, *Arte..., op. cit.*, pp. 96-102.

[16] J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje..., op. cit.*, tomo II, p. 166.

[17] *Ibidem*, p. 179.

[18] *Cfr.* A. Alvar Ezquerra, Felipe II, *la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985.

[19] S. de Horozco, *Relación y memoria de la entrada en esta cibdad de Toledo del Rey y Reina Nuestros Señores Don Felipe y Doña Isabela y del recebimiento y fiestas y otras cosas, año de 1561*, BN, Mss. 9175, fol. 230r-245r; impreso en Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII, Madrid, 1896, p. 69.

[20] En 1555 se festejó en Toledo el matrimonio de Felipe con María Tudor y la

En febrero de 1560 tuvo lugar la entrada solemne de la novia en Toledo. Entre tanto se habían reunido más grupos de danza, también de los alrededores, y se enviaron al encuentro de la reina cuatro carros triunfales alegóricos tirados por mulas, «muy encubertadas de telillas de diversos colores y enramadas, que no parecían ser mulas sino otros animales» [21]. Detrás de uno de los carros iban bailando más de 40 personas disfrazadas de indios,

> con su pendón delante y todos vestidos de rasos colorados, verdes, amarillos y azules, vestidos y enmascarados y tocados y calzados muy al natural de indios, con un tamboril, danzando y tañendo con sonajas y panderos y jugando con una pelota muy grande del grandor de dos cabezas, hecha de cuartos de colores; era danza mucho de ver que esta Santa Iglesia había sacado antes en sus fiestas, aunque se reformó de personas y vestidos [22].

Los que representaban a los indios iban vestidos con trajes de colores de costosos tejidos, como terciopelo, raso y tafetán, supuestamente «convenientes a su uso y nación», lo que, desde luego, parece muy dudoso. En efecto, el terciopelo y la seda responden a la ocasión festiva de una boda real, pero muy poco a los usos indumentarios de los indios. En ambos casos llama la atención la referencia a que los indios, mientras pasaban desfilando ante la pareja real, se entregaban al juego de la pelota conocido por el informe de Navagero. Resulta difícil imaginarse que en un ordenado desfile en honor de los soberanos, las figuras enmascaradas se echaran al suelo para, con un hábil golpe de cadera, seguir pasando la pelota, tal como lo describe el embajador veneciano; pero eran precisamente estas divertidas alteraciones del estricto ceremonial de la corte lo que, debido a su exotismo, podían resultar especialmente atractivas al espectador de entonces.

vuelta de Inglaterra al catolicismo. Cfr. S. de Horozco, *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hizieron por esta razon (1555)*, BN, Mss. 9175, fol. 150r. Cfr. S. Álvarez Gamero, «Las fiestas de Toledo en 1555», *Revue Hispanique*, XXXI, 1914, 392-485.

[21] S. de Horozco, *Relación..., op. cit.*, p. 78.

[22] *Ibidem*, p. 79. Cfr. también A. Gómez de Castro, *Recibimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna nuestra señora doña Isabel, hija del Rey Henrrico II de Francia: quando nuevamente entro en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas con el Rey don Philippe nuestro señor II deste nombre*, Toledo, 1561, fol. 18r.

Por supuesto, aparte de estos alegres grupos de danza, también en España formaban parte del aparato festivo de las grandes solemnidades los arcos triunfales. En 1560 se erigió en Toledo un arco que, por su complejo programa iconográfico, fue designado en la literatura como «el arco más suntuoso de todo el siglo» [23]. Hacía alusión implícita al dominio mundial de la pareja real: los dioses del mar, de la tierra y del cielo, distribuidos en los tres órdenes arquitectónicos del arco, mostraban su disposición de servir a Felipe y a Isabel. La figura de Hércules aparecía varias veces a lo largo del camino, y hacía pensar de nuevo en el paso de las fronteras del mundo antiguo, establecidas por Hércules.

En 1570, la archiduquesa Ana, hija del emperador Maximiliano II, se convirtió en la cuarta mujer de Felipe II. En principio había estado prometida a su hijo Carlos, pero éste murió en 1568, en el mismo año que Isabel de Valois. Para asegurar la sucesión, el rey español asumió los derechos de su hijo, y Ana le deparó la deseada descendencia.

En su entrada en Burgos, la pareja real y el pueblo pudieron contemplar disfraces semejantes a los de diez años antes en Toledo:

> Aguardaban aquí a su Majestad tres carros triunfales de mucha grandeza y muy buena pintura: venía en el uno de ellos un Cacique, vestido de brocado y terciopelo de colores, y en su compañía seis indios y otras tantas indias, con hábitos de terciopelo y damasco de colores, convenientes a su uso y nación. Delante de este carro andaban veinticuatro indios, con ropillas, zaragüelles y mantos de tafetanes de colores, jugando al balón, que es una muy grande pelota de viento; y todos éstos traían máscaras muy propias y muy bien pintadas, engastadas de muchas piedras; y con zarcillos y otras divisas, que decían con lo que remedaban [24].

Cuando la archiduquesa Ana de Austria entró en Madrid, la esperaban allí tres arcos triunfales.

[23] S. Sebastián, *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, pp. 236 y ss., según C.A. Marsden, «Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, París, 1975, p. 405.

[24] *Relacion verdadera, del recebimiento, que la [...] ciudad de Burgos, [...] hizo a la Magestad Real de la Reyna nuestra señora, doña Anna de Austria, [...], Burgos, 1571*, fol. XXXIII [recte: XXXVIII] rv.

En el primero se encontraban estatuas de representantes de la Casa de Austria, como Rodolfo I de Habsburgo, el emperador Carlos V, y Fernando I, pero también la figura simbólica española del rey Fernando I de Aragón. En las pinturas históricas anejas se veía, por una parte, al *Gran Capitán* Gonzalo de Córdoba, que ponía a los pies de Fernando la soberanía sobre Nápoles; y por otra, a Cristóbal Colón, que presentaba al rey no sólo oro y plata, sino también algunos indios. Juan López de Hoyos, autor de la relación y al mismo tiempo del programa iconográfico de toda la entrada, acentúa la absoluta primacía de Colón en el descubrimiento del Nuevo Mundo, «con el favor de Dios, armas, naos y aparato del rey don Fernando» [25].

El segundo arco triunfal en la Puerta del Sol estaba dedicado enteramente «a las Indias Occidentales». Dos grandes estatuas flanqueaban el arco del medio por el que transcurría el itinerario de la reina: en un lado, España en la figura de un rey godo; en el otro, el Nuevo Mundo representado por un inca.

> Tenía este coloso su traje de indio bravosamente aderezado. Tenía en la frente una borla que era la diadema y corona real, con que los días de gran alegría y triunfo sus reyes adornaban la cabeza. La cual borla era colorada, traíala prendida en una banda, que parecía honda o perigallo de los que usan los pastores y en las ordinarias pedreas. Caía la borla desde la frente entre ceja y ceja; ésta era la corona real entre los indios, la cual traía sólo el señor universal al cual en aquella lengua llaman Inca al que prendió el Marqués D. Francisco Pizarro, que se llamaba Atahualpa, que es su nombre propio, porque el nombre de Inca es título de sólo el rey, el cual traía esta borla y diadema real, de donde se entendió el uso que entre los reyes hasta este Atahualpa tuvieron, y tras él reinó Mango Inca, de traer corona real [26].

López de Hoyos, al describir detalladamente los adornos de la cabeza, y al explicar el calificativo de *Inca*, demuestra sus conocimientos

[25] J. López de Hoyos, *Real apparato y svmptvoso recibimiento con qve Madrid [...] rescibio a la Serenissima Reyna D. Ana de Avstria, [...]*, Madrid, 1572, fol. 49r. Literatura al respecto: T. Chaves Montoya, *Fiesta de estado y arquitectura efímera en Madrid y Toledo durante el reinado de Felipe II*, tesina inédita, Universidad Autónoma, Madrid, 1985, pp. 128-160; *Idem*, «La entrada de Ana de Austria en Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camon Aznar»*, XXXVI, 1989, pp. 91-106.

[26] J. López de Hoyos, «Real apparato...», *op. cit.*, fol. 109rv.

etnográficos. Renuncia a una descripción más detallada del vestido, lo que hace concluir, que con la aserción «traje de indio» estaban ligados en 1570 determinados conceptos que tenían que ser familiares al lector.

Las dos figuras colosales de España y del Nuevo Mundo ofrecían a la reina una enorme corona como símbolo de su dominio sobre España, incluyendo las posesiones de Ultramar. Las dos estatuas estaban rodeadas cada una de ellas por nueve de sus provincias, caracterizadas por determinados atributos que facilitaban su identificación.

Se veía Méjico con barras de plata; Perú con oro, esmeraldas, y espigas de trigo como símbolo de la fertilidad del país; «Nueva Granada» (Colombia) igualmente con esmeraldas y oro; el «Reyno de las Charcas» (Bolivia), con una llama; Chile con flechas y otros utensilios guerreros, porque allí vivían los indios más salvajes y combativos [27]; Guatemala con pavos y perdices como símbolos de la caza; la «Tierra Firme» (las costas de Venezuela y Colombia) con caimanes y dos anclas como referencia a los dos mares que rodean el territorio; el «Reyno de Quito» (Ecuador) con espigas de trigo; y finalmente, la isla de Santo Domingo con caña de azúcar, piñas y hojas de platanera [28].

Este modo de representación era absolutamente inusual en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII. Casi nunca se encuentra una referencia a la variedad real de los países de Sudamérica y de sus habitantes. En la mayoría de los casos la caracterización del Nuevo Mundo —sobre todo en el siglo XVII— se reducía a las alegorías de América que se habían desarrollado en las artes plásticas y que sólo experimentaron algunas variantes [29]. Igualmente inusual es la personificación del último continente descubierto por una figura masculina. Quizás esto se debiera a un interés científico personal del autor hacia el Perú y sus soberanos: es el país al que, en comparación, concede más espacio en su texto. López de Hoyos explica que la disposición de las provincias en el arco triunfal se había realizado según criterios puramente artísticos, pero al mismo tiempo subraya que era consciente de la secuencia

[27] *Cfr.* C. Laferl, *Españoles e indios como héroes: La «Araucana» en el escenario* en el presente volumen.

[28] J. López de Hoyos, «Real apparato...», *op. cit.*, fol. 108v-114v.

[29] *Cfr.* F. Polleross, *La transformación de la imagen de América*, en el presente volumen.

cronológica de la conquista. Esto lo demuestra igualmente haciendo un resumen de la historia del descubrimiento, donde insiste de nuevo en el significado de Colón y, esta vez, también de Américo Vespuccio [30].

Así pues, el continente recién descubierto fue representado en las decoraciones efímeras españolas por habitantes del Nuevo Mundo en un traje que se consideraba *indio*, o a través de personificaciones de sus provincias. Sin embargo, en los desfiles de máscaras pueden encontrarse indios con mucha más frecuencia que en la arquitectura efímera. En toda España, tanto en las procesiones laicas como en las eclesiásticas, había siempre *danzas de indios*, que se mezclaban entre todas las demás máscaras exóticas de moros, amazonas o salvajes. Respondían mucho más a los disfraces de carnaval, que también eran habituales en el resto de Europa, pero fuera de España los indios encontraron aceptación sólo en el curso del siglo XVII. Sin duda, en ello jugó un papel decisivo la mayor afinidad de España con el Nuevo Mundo.

Como hemos señalado ya al tratar las bodas de 1560 y 1570, estas mascaradas fueron también utilizadas con motivo de importantes fiestas dinásticas. Un tercer ejemplo de Madrid muestra la estimación y difusión de este disfraz.

En 1571 se celebró el nacimiento del infante Fernando, el primer hijo de Felipe II y Ana, con un juego de cañas al que precedía un desfile de 40 jinetes. Éstos iban vestidos de indios «con rondelas de plata a los pechos, y en los brazos cercillos por encima de los codos, y encima de las frontes lunas así mismo de plata». Formaban la avanzada de Moctezuma, que era llevado en una silla de manos, como se conoce por muchas imágenes. Le acompañaba un séquito de unos 100 indios con arcos y flechas [31].

En el mismo año de 1571 se organizó una fiesta en el sur de España, que tenía por tema la captura de Moctezuma por Hernán Cor-

[30] *Cfr.* J. López de Hoyos, «Real apparato...», *op. cit.*, fol. 119r-123r.

[31] «Carta del 26 de enero de 1572, de M. Ruyz de Açagra al emperador Maximiliano II desde Madrid», HHStA, *Spanien, Diplomatische Korrespondenz*, legajo 7, carpeta 158, fol. 27v.; «Carta del 14 de enero de 1572 de López de Orduña al emperador Maximiliano II desde Madrid, con la «Relacion de lo sucedido en el baptismo del serenisimo principe don Fernando de España que fue domingo mes de diziembre de 1571 en Madrid», HHStA, *Spanien, Diplomatische Korrespondenz*, legajo 8, carpeta 175, fol. 2v. Tengo que agradecer esta referencia a la doctora Renate Pieper, asistente de la Universidad de Hamburgo.

tés. Con esta mascarada, según el modelo tan apreciado de las batallas simuladas entre moros y cristianos, se festejó en Alcalá de los Gazules la entrada de los duques de Alcalá y del marqués de Tarifa. Una carta anónima describe el insólito espectáculo:

> Entró un truhán cantando en verso la prisión de Moctezuma, de cuya representación era la máscara que se hacía; estaban más de doscientos hombres encamisados y tocados como indios en el rincón de la plaza de palacio donde estaba una tienda muy pintada que representaba la casa de Moctezuma, y él dentro con sus caciques coronados; allí llegó un embajador de parte del capitán general don Hernando Cortés, y sobre muchas demandas y respuestas vino con ocho caballos y algunos soldados y salió gran multitud de indios con Moctezuma y sus caciques, retrayéndose unas veces los indios y otras los cristianos con gran grita y alarido de los indios, hasta que algunos de los cristianos dispararon la artillería, cuyo fuego puso tanto temor en los indios, que se desbarataron y fue preso Moctezuma, y subiéronle a las ancas del caballo del marqués y así anduvieron dando carreras delante de palacio veinte de caballo con hachas en las manos y vestidos de muy buena máscara, y así se acabó la fiesta [32].

Esta fiesta no forma parte directamente del «triunfo de la dinastía», pero constituye un ejemplo de cómo también los nobles españoles empleaban en sus fiestas el fenómeno del Nuevo Mundo.

América en la Viena del emperador Maximiliano II

Cuando murió el rey Fernando el Católico en 1516, su testamento no preveía ninguna regulación especial para su segundo nieto, Fernando. Sólo después de duras negociaciones, su hermano mayor, Carlos V, le cedió en 1521-1522 los países hereditarios austríacos, y le nombró lugarteniente del Imperio. Las tensiones entre los dos hermanos se intensificaron, cuando Carlos V intentó asegurar para su hijo Felipe la sucesión en el trono imperial después de su hermano Fernando. En efecto, en 1551 se llegó en Augsburgo a un acuerdo en la cues-

[32] «Carta sin fecha», RAH, *Jesuitas*, t. 115, fol. 281v-282r.

tión de la sucesión, que preveía a Felipe como sucesor de su tío Fernando en el Imperio. Pero la ejecución de los pactos se vio superada por los acontecimientos. Tras la abdicación de Carlos V y el traspaso de la dignidad imperial, Fernando I nombró heredero a su propio hijo, Maximiliano —el mismo Maximiliano que, con su mujer española María, había actuado dos años como lugarteniente de España durante el viaje de Felipe II a los Países Bajos.

En 1563, Maximiliano, por entonces ya rey de Hungría y de Bohemia, fue coronado también como rey de Romanos en Frankfurt. A su regreso a Viena se le recibió con un solemne desfile, todavía inusual en el país, y se erigieron —según parece, por primera vez en la capital austríaca— arcos triunfales. El primero estaba dedicado a la gloria y a la historia de la Casa Imperial; el segundo a la jura de Maximiliano como rey de Hungría y de Bohemia; y el tercero ilustraba la prevista entrega del Imperio del emperador Fernando I a su hijo Maximiliano. El punto central del programa iconográfico estaba constituido por una imagen que representaba a Maximiliano recibiendo de las manos de su padre la soberanía sobre todo el orbe. La importancia política de este momento fue subrayada por medio de referencias gráficas a ejemplos precedentes de tales entregas de gobierno en el mundo histórico y mítico —de Saturno a Júpiter, de Vespasiano a Tito, y de diferentes emperadores de la Casa de Austria a sus hijos—. Los dioses de los planetas eran signo de que también las estrellas favorecían este traspaso de soberanía. Virtud, Fe y Justicia aludían a las virtudes del futuro emperador; las referencias a los éxitos militares de sus antepasados austríacos en el trono imperial hacían esperar futuras hazañas de Maximiliano. Las dos inscripciones *de saracenis* y *de indis* llevaban a pensar en las victorias de los Habsburgo sobre turcos e indios —los infieles del Viejo y del Nuevo Mundo—, y suponen el primer ejemplo de la recepción de América en Viena [33] (lámina 1).

[33] *Cfr.* C. Stainhofer, *Gründtliche vnd khürtze beschreibung des alten vnnd jungen Zugs / welche bede zu Einbeleittung der Röm. Kay. Mt. ec. Kaiser Maximilian des Anndern / [...] von der Crönung von Franckfurt zu Wienn den 16. Martij im 63. jar ankhomen / daselbst seind angerichtet worden / [...]*, Viena, 1563; W. Laz, *Epitome solenniorum, quae in auspicatum adventum invictiss: ac sacratiss: Rom: Caesaris D.N. Maximiliani, Bohemiae regis et archiducis Austriae etc. una cum quatuor arcuum triumphalium constitutione, eorumque explicatione, res pu: Viennen: omnia obsequii ergo supplex*, Viena, 1563; literatura al respecto,

En 1571 el mismo Maximiliano, ya como emperador, organizó en Viena la boda de su hermano, el archiduque Carlos de Estiria, con María de Baviera [34]. Un torneo alegórico constituyó el elemento más importante de las costosas fiestas. Había sido planeado por el humanista Johann Baptist Fonteius en colaboración con el futuro pintor de corte del emperador Rodolfo II, Giuseppe Arcimboldo. De Fonteius proviene también una descripción manuscrita en latín de los desfiles del torneo [35]; en ella se basa la relación de las festividades, impresa en alemán, de Heinrich Wirrich [36].

La idea básica de este juego ecuestre se apoyaba en hechos mitológicos, en la disputa entre Juno y Europa, a quien el marido divino de Juno, Júpiter, se había llevado a Creta. Juno y Europa llaman en su ayuda a todos sus hijos y amigos: Juno, a los reyes de Asia, América y África; Europa, a sus hijas Italia, España, Francia y Alemania, cada una de ellas con un gran séquito que se componía de vientos, elementos, estaciones y ríos. Europa encuentra protección además en la diosa de la Victoria —lo que anticipa ya el final de la lucha—; en las siete artes liberales; en la diosa de la caza, Diana, con animales salvajes; en las cuatro virtudes cardinales; en el dios del mar, Neptuno; y en cuatro caballeros de la Mesa Redonda del rey Arturo. Todas estas máscaras, completadas por otros extraños disfraces —por ejemplo, de gigantes, enanos cabezudos, personas con cuellos de cisne, hombres con máscaras de animales— fueron representadas por miembros de la Casa Imperial y de la alta nobleza cortesana. El mismo emperador Maximiliano II, un soberano de gustos artísticos muy refinados, que sentía gran placer en estas diversiones, representó al Caballero del Invierno, mien-

J. Wünsch, *Der Einzug Kaiser Maximilians II. in Wien 1563*, Viena, 1914; H. Blaha, *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock*, tesis doctoral, Viena 1950, pp. 41-48.

[34] *Cfr.* K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Viena/Colonia/Graz, 1976, pp. 47-85; T. Da Costa Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II. and Rudolf II.*, Nueva York, 1978, pp. 33-40.

[35] «Baptistae Fonteii Primionis Europale, [...]», ÖNB, Sección de Manuscritos, Cód. 10.206.

[36] H. Wirrich, *Ordenliche Beschreibung, des Christlichen / Hochlöblichen vnd Fürstlichen Beylags oder Hochzeit / so da gehalten ist worden durch [...] Herrn Carolen / Ertzhertzog zu Osterreich / [...] mit dem Hochgebornen Fräwlein Maria / geborne Hertzogin zu Bayrn / den XXVI. Augusti in der Kayserlichen Statt Wienn / [...]*, Viena, 1571.

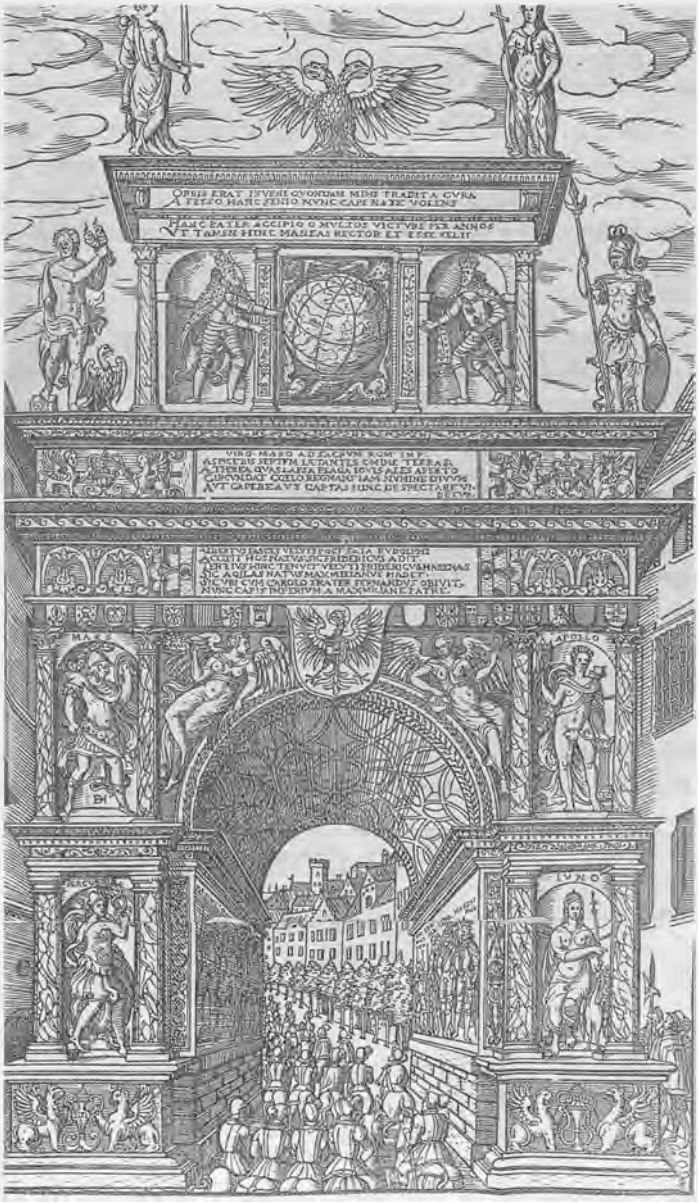

Lámina 1. Arco triunfal para la entrada de Maximiliano II en Viena como rey de Romanos, 1563.

tras que los dos archiduques, Fernando del Tirol y Carlos de Estiria, así como Wolf von Stubenberg, un noble austríaco, personificaron a los reyes de los tres continentes.

En la relación manuscrita se describen detalladamente los disfraces de cada uno de los reyes. El que más nos interesa para nuestro tema, el representante de América, iba vestido lujosamente, con un traje de brocado adornado con perlas y piedras preciosas, y, por supuesto, también con plumas, y su caballo iba con un pomposo adorno para la cabeza hecho de plumas de diferentes pájaros indios. Los músicos —con sus extraños instrumentos— los caballeros, los pajes y los lacayos llevaban todos ropas de costosos tejidos, como terciopelo y seda, decorados con adornos dorados y plumas de colores. La infantería, según Fonteius, debía tener aspecto de volver de un largo viaje. Llama la atención el hecho de que variara el color de la cara de los representantes de cada continente: los asiáticos, blanco rosáceo; los africanos, negro; y los americanos, de color oliváceo [37].

Los toscos grabados en madera que Wirrich incluyó en su relación mostraban principalmente los blasones de los personajes que tomaban parte en el desfile alegórico, y sólo unas pocas figuras del complejo programa; sin embargo, es probable que algunos grabados en madera de Jost Amman reproduzcan alegorías del desfile de 1571. Estas láminas aparecieron en 1584 en la edición de una obra ricamente decorada: *Ritterliche Reutterkunst (Arte ecuestre caballeresco)*, realizada en los talleres de Sigmund Feyerabend, en Frankfurt am Main [38]. Y prueban que entre las artes plásticas y representativas existía una interacción; la influencia no se ejercía de manera unidimensional, si bien predominan los ejemplos del efecto modélico de las artes plásticas sobre el teatro y la fiesta.

El torneo alegórico de 1571 deja ver una interesante combinación de diferentes influencias: muestra rasgos del Barroco temprano a través de un conglomerado enciclopédico de conocimientos mitológicos, con una considerable utilización de la alegoría; pero remite también a tradiciones alquimistas y astrológicas, y, por medio de los caballeros del

[37] Cfr. J.B. Fonteius, *Primionis Europale...*, *op. cit.*, fol. 143v-144v.

[38] Cfr. I. O'Dell, «Jost Ammans "Mummereyen" für Ottavio Strada», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 1990, 244-250.

rey Arturo, a motivos medievales. Los ciclos característicos del programa general —los cuatro continentes, las cuatro naciones europeas, los cuatro elementos, las cuatro estaciones, los cuatro vientos, etc.— son muestra del gusto manierista y lúdico típico de la época, especialmente de su creador intelectual, Giuseppe Arcimboldo, en cuyos cuadros la idea de lo cíclico se deja ver con frecuencia [39].

El torneo tuvo un importante significado político, pues se celebró poco más de un mes antes de la decisiva batalla de Lepanto, que uno de los participantes en la boda, don Juan de Austria, libró contra los turcos, asegurando de esta forma la supremacía de Europa en el mar Mediterráneo. La lucha de los continentes por la hegemonía y la victoria de Europa con sus hijas señalaban el concepto imperial de los Habsburgo. Se superaba con mucho el simple gusto lúdico y la afición al disfraz, aunque tampoco debe subestimarse este componente en las grandes fiestas del Renacimiento y del Barroco [40].

El matrimonio entre el archiduque Carlos de Estiria y María de Baviera supuso la pervivencia de la línea austríaca de la Casa de Habsburgo, pues los sucesores del emperador Maximiliano II murieron sin heredero. El derecho de sucesión pasó a la línea estiria de los Habsburgo, al archiduque Fernando, hijo de Carlos y de María. Éste, cuando murió su padre en 1590, contaba sólo 12 años, y así, el archiduque Ernesto, hijo del emperador Maximiliano II y de la infanta María, dirigió en su nombre el gobierno tutelar de Estiria durante tres años. En 1593 Felipe II nombró a Ernesto, que había sido educado en España, gobernador de los Países Bajos.

Las entradas de los gobernadores de los Países Bajos a finales del siglo XVI

Cuando en el año 1594 el archiduque Ernesto realizó con toda pompa su entrada en Amberes, le esperaba allí una triste realidad: ya en 1581 las provincias del norte habían declarado su independencia de

[39] Cfr. K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten..., op. cit.*, pp. 81 y ss.

[40] A favor de ello hablan la cantidad de torneos en toda Europa: en Alemania —por ejemplo, en Kassel, Munich o Stuttgart— al igual que en Italia, Francia o España.

España; y las partes del sur estaban extenuadas económicamente a causa de la guerra, que duraba ya decenios.

No obstante, Amberes se deshizo en crear costosos arcos triunfales y cuadros vivientes, como correspondía al recibimiento de un nuevo soberano. La entrada, que tendría un carácter ejemplar para otras muchas celebradas posteriormente, se documentó en una suntuosa impresión con numerosos grabados [41].

Los gremios de la ciudad y los comerciantes —tanto nacionales como extranjeros—, que financiaron las decoraciones efímeras, procuraron llamar la atención del archiduque no sólo sobre hechos políticos, sino también sobre los deseos y necesidades del país. Así, en el arco triunfal de los genoveses una gran pintura alegórica mostraba la unidad —irreal desde hacía tiempo— de las provincias del norte y del sur de los Países Bajos. Tres alegorías femeninas unidas por un cordel corporizaban a España, Austria y los Países Bajos, que entregaban sus provincias del norte y del sur, simbolizadas por dos escudos, a Austria. Ésta, por su parte, ponía estas provincias en manos de la administración de España. En el vestido de Austria estaban entretejidas las insignias imperiales y el águila bicéfala; en el de España, los cuatro continentes [42].

La representación alegórica de las cuatro partes del mundo se había establecido en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en las entradas solemnes como en las artes plásticas. En Amberes aparecieron varias series gráficas con este tema, los grabados de Adriaen Collaert según dibujos de Martin de Vos, entre otras. En la literatura [43] se mantiene la opinión [44] de que se trataba de un proyecto para la decoración de un arco triunfal con motivo de la entrada del archiduque Ernesto como gobernador de los Países Bajos; pero en la relación de la fiesta y en las

[41] J. Boch, *Descriptio pvblicae gratvlationis, spectacvlorum et lvdorvm, in adventv Sereniss. Principis Ernesti Archidvcis Avstriae, [...], An. M.D. XCIIII. Kal. Jvlias, aliisqve diebvs Antverpiae editorvm*, Amberes, 1595.

[42] *Ibidem*, p. 88.

[43] H. Honour, *The European Vision of America*, Catálogo de exposición, Cleveland, Ohio, 1975, Catálogo n.° 88.; S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*, Munich, 1985, pp. 75, 348 y 425.

[44] A. Doutrepont, «Martin de Vos et l'entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594», *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome*, 18, 1937, 125-193.

fuentes correspondientes falta toda referencia a una realización efectiva. La única representación de los cuatro continentes, y por cierto bastante oculta, es la que hemos mencionado más arriba, en el vestido de España. Dado que las figuras no eran de bulto redondo sino simplemente pintadas, difícilmente hubieran podido representarse en el traje todos los continentes; dejando esto a un lado, la alegoría de Asia que se reconoce en el grabado no corresponde en absoluto al modelo de Martin de Vos.

En un segundo arco triunfal, construido por los comerciantes portugueses, había una imagen mucho más visible de América, pero tiene tan poca relación con los cuatro continentes de Martin de Vos como la anterior. Los portugueses presentaban sus posesiones de Ultramar en África, Asia y América, mostrando en la parte delantera de su arco a Neptuno y las alegorías de los países de Mauritania, Etiopía, India y Brasil sobre los animales asociados a ellos (león púnico, elefante, rinoceronte y armadillo); y en la parte trasera, los ríos —no del todo adecuados— Tajo, Hydaspes [45], Ganges y Río de la Plata.

El arco triunfal estaba dedicado al rey español Felipe II, bajo cuyo gobierno, en 1580, Portugal se había unido a España; sin embargo, los portugueses mostraban su orgullo nacional haciendo referencia sólo a los territorios adquiridos bajo soberanía portuguesa. La figura femenina medio desnuda, armada con flecha y hacha, que personificaba al Brasil, aparece sentada, como queda dicho, sobre un armadillo, descrito por Jan Boch en su relación como un animal con coraza como la de una tortuga, hecha de duras escamas, que a primera vista se asemeja a un cocodrilo; servía de alimento a los indígenas y tenía el tamaño de un cerdo mediano. Que la alegoría se refería al Brasil se infiere no sólo por la leyenda, sino también por su representación como caníbal que se comía una pierna ensangrentada. En el texto se hace referencia a que la colonización, y sobre todo la difusión de la fe cristiana por medio de los portugueses, había surtido un efecto muy beneficioso sobre este pueblo, apartándolo de sus costumbres inhumanas [46].

Con estas y otras muchas representaciones alegóricas, agasajó la ciudad de Amberes al archiduque Ernesto, con la vaga esperanza de

[45] Nombre griego de Dschelam, el más occidental de los cinco ríos del Penyab.
[46] J. Boch, *Descriptio...*, *op. cit.*, p.72.

que pudiera traer por fin la paz al país; una esperanza que no se cumpliría: el archiduque había llegado enfermo a los Países Bajos, y murió a principios de 1595, tras sólo un año de gobierno.

Le sucedió su hermano, el archiduque Alberto, que, junto con su mujer Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, hizo su entrada en Amberes en 1599. También ellos fueron honrados con numerosas decoraciones efímeras. A tal efecto se volvieron a utilizar en parte los antiguos andamios de madera de 1594.

En la entrada de Alberto falta toda alusión directa al Nuevo Mundo. Únicamente los comerciantes portugueses hicieron referencia a las conquistas brasileñas, aunque de forma poco ostensible, en un emblema de su arco triunfal [47]. Este hecho llama la atención si tenemos en cuenta que el archiduque Alberto había ocupado el puesto de virrey de Portugal a partir de 1583; por tanto, se habría esperado una referencia a las posesiones brasileñas que había coadministrado.

Fiestas en la época de Felipe III

En 1598 el archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia, junto con el heredero del trono español, Felipe III, y la archiduquesa Margarita, hermana del futuro emperador Fernando II, celebraron en Valencia una doble boda hispano-austríaca.

Ya en el viaje por Italia hasta España, Alberto y Margarita fueron recibidos solemnemente en todas las grandes ciudades. En Mantua se erigieron cuatro colosales estatuas femeninas como alegorías de los continentes. Sostenían en lo alto un globo en el que estaban dibujados países, ciudades, montañas, islas y mares [48].

También en Barcelona se rindió homenaje a los novios, esta vez no con arcos triunfales o con otras arquitecturas efímeras, sino con un

[47] J. Boch, *Historica narratio profectionis et inavgvrationis Serenissimorvm Belgii Principvm Alberti et Isabellae, Avstriae Archidvcem. [...]*, Amberes, 1602, p. 217.

[48] G. González Dávila, *Historia de la vida, y hechos del gran monarcha amado, y santo Rey Don Phelipe III de este nombre al ynclito, poderoso señor Rey de las Españas, y nuebo mundo Don Phelipe Quarto*, BN, Mss. 6934, libro 1, capítulo 7, fol. 82r; J. Boch, *Historica narratio..., op. cit.*, p. 60; D. de Guzmán, «Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España», Madrid, 1617, fol. 62v.

torneo anunciado por un cortejo de cuatro carros con alegorías de los continentes:

> El uno le tiraban cuatro caballos y significaba Europa; el otro le tiraban cuatro elefantes y significaba Asia; el otro le tiraban cuatro leones y significaba África; el otro cuatro camellos y significaba América; y venían tan bien hechos estos animales, que parecían vivos, y los carros tan bien aderezados, que fue cosa mucho de ver; entre cada carro de éstos venía otro de música, trompetas y chirimías, y a los lados, a pie, venían cosa de ochocientos hombres vestidos de holandilla de diferentes colores, guarnecida de oropel, y con máscaras en las caras y hachas blancas en las manos, y al fin de este aparato venía el cartel del torneo, puesto en la punta de una lanza en forma de escudo de armas, y en llegando frente de las ventanas reales, pasó el que le traía, y sosegada la gente, le publicó para el domingo siguiente, [...] [49].

Sin duda, los camellos eran más apropiados como animales de tiro para los carros que los armadillos o caimanes, habituales por lo general en las alegorías de América; pero ponen de manifiesto el poco conocimiento de la realidad del Nuevo Mundo, aunque esto, de todos modos, apenas importaba en el teatro y la fiesta.

Cuando la archiduquesa Margarita entró en Madrid en 1599 como nueva reina de España, la ciudad erigió —como hiciera para su antecesora, Ana de Austria— junto a otras decoraciones efímeras, tres arcos triunfales.

El primero, en la Carrera de San Jerónimo, mostraba al rey Felipe III como soberano de dos mundos simbolizados por medio de dos grandes globos. Adicionalmente, una estatua personificaba los numerosos y extensos territorios del rey, que abarcaban un *Imperium sine fine*. Cinco dioses ofrecían sus dones al monarca: Júpiter su rayo, Neptuno su tridente, Marte su escudo, Hércules su maza, y Mercurio su vara.

El segundo arco triunfal, en la Calle Mayor, estaba dedicado a la reina Margarita y llevaba, entre otras esculturas, las alegorías de la «India oriental» y de la «India occidental», que presentaban sus tesoros a

[49] *Jornada de Su Majestad Felipe III y Alteza la Infanta Doña Isabel, desde Madrid, a casarse, el Rey con la Reina Margarita y su Alteza con el Archiduque Alberto*, BN, Mss. 2346, Impreso en Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII, Madrid, 1896, p. 261.

la regia novia, la una incienso y especias, la otra oro y perlas. Las alegorías de Juno, Lucina, Proteo y Nereo deseaban un feliz matrimonio a la pareja real.

El tercer arco, en la Plaza del Alcázar, llevaba símbolos del buen gobierno que se esperaba del nuevo rey Felipe III, al que se representó como Atlas, con la esfera mundial sobre sus hombros.

Madrid también homenajeó a sus jóvenes soberanos con los tradicionales grupos de música y danza de los gremios, que competían entre sí en cuanto a la creación del mejor disfraz. Dioses y diosas, sátiros, faunos y ninfas, además de pigmeos y gigantes, amazonas y salvajes, así como dos indias orientales sobre elefantes, ofrecían una imagen llena de colorido; equilibristas y danzarines de espadas demostraban su habilidad, y los grupos de moros y de locos procuraban alegría y variedad a la entrada triunfal; al parecer, en esta ocasión faltaron las máscaras de indios americanos [50].

Después de la boda, la pareja real viajó por el país para recibir el homenaje de sus provincias y, al mismo tiempo, para jurar los derechos de las mismas. Cuando Felipe y Margarita llegaron a Segovia, se les recibió allí con una fiesta que, según declaraciones de los cortesanos, hubiera podido rivalizar con las de Italia o de Flandes. Consistió en «una máscara de a caballo de indios como se usaba en la gran ciudad de Méjico en tiempos de Moctezuma».

Precedían al desfile de los indios un grupo de bailarines disfrazados de grullas que castañeteaban alegremente con sus picos al son de la música, y otro de negritos «encima de unos castillos que llevaban unos hombres». Seguía la propia mascarada:

> Iban vestidos de cabritillas bajas muy justos, y desde los pies a la cabeza cuajados de oro, perlas, y piedras muy preciosas; hombre había

[50] *Relaçion de las cosas que se preuinieron para la benida de la Reyna doña Margarita [...] que entro en la Villa de Madrid el domingo XXIIII del mes de otubre del año de MD et XCIX*, AVM, Archivo de Secretaría, 4-122-15, fol. 34r-67r. Literatura al respecto: E. Benito Ruano, *Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria: Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1966, 85-98; C. Cayetano Martín y P. Flores Guerrero, *Nuevas aportaciones al recibimiento en Madrid de la Reina Doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599), Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXV, 1988, 387-400; V. Tovar Martín, *La entrada triunfal en Madrid de Doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)*, Archivo Español de Arte, 244, 1988, 385-403.

> que llevaba sobre sí más de diez mil ducados, y certificaron algunos que hubo persona que llevó más de treinta mil ducados de oro y piedras de grandísima estima y valor, porque las trajeron de Madrid, Toledo, Valladolid, y algunos de Sevilla. Llevaban unos barretes cuajados de oro, muchos indios y niños a pie; iban a caballo algunos con sólo un cojín de carmesí, otros en pelo, y los caballos llevaban arandelas y grandes lechuguillas a los pescuezos, pies y manos; otros iban en mulas y machos, camellos y otras figuras, y cuatro jumentos hechos carneros, y todos de dos en dos; iba un niño de hasta seis años, en figura de indio, con mucho oro y perlas, caballero sobre un venado; luego le seguía el rey Moctezuma, al que llevaban dieciséis hombres en una silla o sitial tan alto como casi tres estados, muy rica, donde iba sentado, y llevaba tres varas en la mano; la silla era muy galana y costosa, y el rey llevaba sobre sí gran suma de riquezas de oro y perlas. Seguíase luego detrás de él una compañía de arcabuceros, y en la retaguardia venía un capitán famosamente vestido y muy al natural, que era el gran Cortés, que venció al rey Moctezuma. Salieron con buena orden y gran música, y fueron derechos al Alcázar, adonde estaban; por estar algo apartados no gozaron bien de la grandeza de los atavíos que llevaban los de la máscara, y así mandó Su Majestad que lo hiciesen otra vez [...] [51].

Si se consideran los gastos materiales que en esta ocasión se pusieron en movimiento, y que se trajo oro y piedras preciosas de otras ciudades para poder hacer los vestidos todavía más lujosos, no es de extrañar que el rey ordenara repetir la fiesta para demostrar esplendor y magnificencia ante un público aún mayor. Con Hernán Cortés y Moctezuma se hacía alusión a un capítulo esencial de la propia historia, concediendo así a la mascarada una importancia adicional sobre la pura diversión de la fiesta de disfraces.

Un año después del desfile de Segovia, a instancias del duque de Lerma, la corte fue trasladada de Madrid a Valladolid. Allí nació en 1605 el heredero del trono, Felipe IV. Este acontecimiento coincidió con la firma de la paz con Inglaterra, y por ello fue celebrado con especial lujo.

Formaba parte de la fiesta un desfile de más de 100 nobles que acompañaban a un gigantesco carro triunfal. Fueron necesarios 100

[51] *Relaçion de la entrada del Rey don Philipe terçero nuestro señor, en la çiudad de Segouia, el año de mill y seisçientos*, RAH, Salazar y Castro, F 17, 2.ª parte, fol. 133v-134r.

hombres —además de ocho mulas— para moverlo. En este carro se encontraban los músicos, ataviados como Apolo y las siete artes liberales, y en el centro una alegoría de la ciudad de Valladolid con un escudo en el que estaba representada la pareja real con el infante recién nacido. En un estrado se veía una gran esfera terrestre «con sus cuadraturas, grados y cosmografía» y las alegorías de los cuatro continentes: Europa, Asia, África y «la que erradamente llaman América». Sobre el globo iba de pie un joven como representante de la «Felicidad Católica», según la opinión de los espectadores, con peligro de muerte, lo que no parece del todo improbable si se piensa que el carro llegaba hasta las ventanas más altas. Muchas otras figuras alegóricas y varios grupos de música completaban el numeroso personal del carro que celebraba el nacimiento del príncipe [52].

El globo, los continentes y la «Felicidad Católica» en este carro triunfal —el mayor que conocemos en España— hacen de nuevo alusión a las aspiraciones de dominio universal de los reyes españoles, aspiraciones que intentaban legitimar con su obligación de difundir la fe católica. Se esperaba del heredero recién nacido la continuación de esta política en nombre de Cristo.

También en el ducado de Milán, que entonces estaba bajo dominio español, se celebró el nacimiento del heredero Felipe con numerosas fiestas que duraron casi un año [53]. Tomaron parte en las festividades el gobernador español, nobles italianos, particulares, órdenes religiosas y gremios. Entre otras cosas, el conde Giovanni Borromeo organizó un torneo anunciado por un cartel que iba en un carro tirado por dos grandes caballos de mar. Este vehículo representaba el blasón castellano: la torre, sobre la que se encontraba un enorme globo. Dentro de este globo, una vez abierto en cuatro partes iguales, aparecía Amor sobre una pequeña montaña, de la que surgían los ríos Ganges, Nilo, Danubio y Marañón, cada uno de ellos símbolo de un continen-

[52] M. De Cervantes Saavedra, *Relacion de lo sucedido en la Ciudad de Valladolid, desde el felicissimo nacimiento del Principe nuestro Señor, hasta que se acabaron las fiestas y demostraciones de alegria que por el se hizieron, Valladolid, 1605*; T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, traducción del portugués por N.A. Cortés, Valladolid, 1916, pp. 22 y ss.

[53] C. Parona, *Feste di Milano Nel felicissimo nascimento del Serenissimo Principe di Spagna Don Filippo Dominico Vittorio [...], Milán, 1607*, Cesare Parone fue también el traductor de la relación española de las fiestas de Valladolid.

te. La conductora del carro, la hija de Océano, entregaba el cartel del torneo; se volvía a cerrar el globo, y el carro continuaba su marcha.

En la relación de la fiesta se explica el significado de esta *invención* en honor del rey de España y de su hijo recién nacido. El globo que llevaba Castilla en medio del Océano hacía referencia al poder y la grandeza del monarca español. El alma del mundo, el amor, fertilizaba la tierra, lo que se representaba por medio de la esfera terrestre abierta y los ríos que surgían de ella. El amor del soberano a sus súbditos les había proporcionado una vida más segura y agradable; por ello, querían mostrar al rey su gratitud, celebrando el nacimiento del hijo con interminables fiestas de júbilo [54].

Un año después del nacimiento de Felipe, en 1606, el rey español y su corte regresaron definitivamente a Madrid.

Las décadas siguientes estuvieron marcadas por importantes proyectos matrimoniales; primero, la doble boda hispano-francesa entre el infante Felipe y la princesa Isabel de Borbón, y entre el delfín Luis XIII y la infanta Ana. Esta doble unión debía consolidar el acercamiento de Francia a España. Los esponsales de los jóvenes novios fueron festejados en 1612 en París con suntuosos desfiles por las calles y juegos ecuestres. Se veían figuras míticas como Jasón, Orfeo, Hércules o Perseo, musas, ninfas, sirenas y sibilas, gigantes y salvajes, pero también representantes de diferentes naciones, entre otros dos indios «vestidos de plumas de diferentes colores» [55]. En un torneo que duró tres días, desfilaron diferentes carros triunfales decorados suntuosamente con alegorías, entre ellos uno de los cuatro continentes, en el que, siguiendo el modelo de la Antigüedad, se transportaban trofeos y esclavos de diferentes territorios sometidos. Tres años después de los esponsales, en 1615, se celebró la doble boda.

Poco después, en 1619, Felipe IV hizo su primera entrada pública, cuando viajó junto con su padre a Portugal. Con esta visita Felipe III

[54] *Ibidem*, p. 105 y ss.

[55] *Las Illustres Fiestas de Paris. Entrada del Señor Duque de Memorançi Gran Condestable de Françia en el Campo de la Plaça Real a 4 de Abril 1612*, BN, Mss. 18723/18; *Le Camp de la Place Royalle, ov Relation de ce qvi s' y est passé [...] pour la publication des Mariages du Roy, de Madame, auec l'Infante & le Prince d'Espagne. [...], Paris, 1612.* Literatura al respecto: J.H. Hyde, «The Four Parts of the World in Old-Time Pageants and Ballets. Part II», *Apollo*, V, 1927, 24; A. Stegmann, «La Fête parisienne à la Place Royale en avril 1612», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo III, París, 1975, 373-392

unía dos objetivos: quería asegurar el reconocimiento de su hijo como heredero de Portugal y, al mismo tiempo, controlar la creciente insatisfacción en el país. Desde la subida al trono de Felipe III en 1598, Lisboa había insistido en que el rey jurara los derechos de la ciudad por medio de su visita oficial [56]. Pero, por motivos financieros, la entrada tuvo que postergarse una y otra vez a lo largo de los años, y sólo llegó a celebrarse en 1619. Se confiaba, no obstante, en que los grandes gastos se vieran compensados si se lograba convencer a Felipe III de que Lisboa —a causa de su favorable situación comercial y marítima— era más apropiada que Madrid como capital de la unión de España y Portugal.

Ninguna otra entrada fue objeto de tantas y tan amplias relaciones como la de 1619 en Lisboa. El informe oficial del historiador de la corte Joan Baptista Lavaña apareció en 1622 en Madrid en dos lujosas ediciones en portugués y castellano [57], con ilustraciones de Hans Schorkens, grabador de Amberes. La relación seguía el modelo de la descripción de Jan Boch de la entrada de Alberto e Isabel en los Países Bajos, publicada 20 años antes.

Había algunos temas que se repetían en las diferentes decoraciones efímeras de la entrada real en Lisboa. Con ellos, los portugueses querían dejar claras sus esperanzas, pero también sus consideraciones críticas ante los visitantes españoles. El mensaje más importante a Felipe III era la exhortación a emprender nuevas expediciones de conquista con la ayuda de Portugal. Esta idea fue expresada especialmente en el arco triunfal de cuatro caras de los comerciantes lisboetas, situado al final del muelle donde atracó la galera de Felipe. Las cuatro caras seguían el mismo esquema iconológico: un continente en cada una de ellas asociado a un soberano portugués y a una virtud.

Lo primero que veía el rey español al desembarcar era la cara de América con la figura de su padre Felipe II y la virtud de la Prudencia

[56] La última entrada real en Lisboa se había celebrado en 1581, tras la unión de Portugal con España.

[57] J.B. Lavaña, *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe. III. N.S. al Reino de Portugal. I relacion del solene recebimiento que en el se le hizo, Madrid, 1622*. Literatura al respecto: E.M. Vetter, «Der Einzug Philipps III. in Lissabon 1619», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 19, 1962, 187-263; G. Kubler, «Archiducal Flanders and the Joyeuse Entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboeck van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1970, 157-211.

Lámina 2. Arco triunfal de los comerciantes para la entrada del rey Felipe III en Lisboa, 1619.

atribuida a este rey. La inscripción a los pies de la figura del soberano recordaba a Felipe III que la conquista del Nuevo Mundo y las riquezas que este hecho había traído consigo se debían sobre todo a su padre; y que el hijo tenía la misión de seguir extendiendo el dominio y de continuar la lucha contra los paganos. La alegoría de América fue representada por una estatua femenina escasamente vestida, con los atributos típicos de corona de plumas, arco y flechas; en su escudo se veía un caimán (lámina 2).

Completaban el programa iconográfico del arco triunfal figuras de conocidos héroes de la Antigüedad —Jasón, Hércules, Odiseo y Teseo—. Éstos habían errado por tierra y mar realizando actos intrépidos, actos que se esperaban también de los nuevos héroes de la propia época [58].

El motivo de la entrega del gobierno de Felipe II a Felipe III, con el encargo inherente de continuar su política, se encuentra también en la decoración efímera erigida por los orfebres y lapidarios. El rey Felipe II —representado con el traje de gala con el que había entrado en Lisboa en 1581— ofrecía a su heredero las coronas de España y de Portugal. Estaba flanqueado por Colón y Vasco de Gama, los más ilustres navegantes de ambos países. Los dos almirantes apartaban simbólicamente el velo de la ignorancia y la incredulidad de las personificaciones de las Indias orientales y occidentales, que representaban los países descubiertos por ellos, pues a través de sus expediciones marítimas el mensaje de la fe había llegado también a aquellos continentes. En agradecimiento por la conversión, las Indias occidentales ofrecían sus minas de oro, y las orientales, perlas y piedras preciosas. Sobre el friso de este arco triunfal, dos reyes en traje de gala sostenían una enorme esfera mundial sobre la que se encontraba la alegoría de la Fe con una cruz y un cáliz. España y Portugal se dividían, como Hércules y Atlas, el peso del Viejo y del Nuevo Mundo [59]. El dístico del pedestal expresa la advertencia dirigida a Felipe III de que no descuidara ninguna de las dos coronas, pues sólo a través de la unión de España y Portugal se podría sacar provecho político y económico de las colonias de las Indias orientales y occidentales [60] (lámina 3).

[58] *Cfr.* J.B. Lavaña, *Viage...*, *op. cit.*, fol. 15v.

[59] *Cfr.* El arco triunfal del Senado en la entrada del príncipe Felipe en Amberes en 1549.

[60] Cfr. J.B. Lavaña, *Viage...*, *op. cit.*, fol. 49r.

Los funcionarios de la Casa Real de la Moneda dieron un acento menos ideal y más económico a la entrega del gobierno al rey español. En su arco triunfal las personificaciones de las minas de oro y de plata más importantes que poseía Portugal desde sus viajes de exploración, ofrecían a Felipe III sus tesoros para que fueran acuñados en moneda y acrecentaran la riqueza y el poder del rey [61].

Mientras que los gremios, comerciantes y corporaciones de Lisboa no evitaron las alusiones críticas y formularon claramente sus deseos al rey, los representantes extranjeros –flamencos, ingleses, italianos y alemanes– siguieron el esquema adulador acostumbrado.

Los comerciantes alemanes presentaban todo el sistema de ordenación del Sacro Imperio Romano y hacían alusión con diferentes pinturas al poder universal del monarca hispano-portugués. Se veía a Cibeles, la diosa de la tierra, que ofrecía su corona al rey, y a Neptuno, dios del mar, haciendo la ofrenda de su tridente [62]:

> Mostrando en este pensamiento, que el Imperio de su Majestad es el mayor de todos los monarcas pasados y presentes, porque domina en todas las tres partes de la tierra conocidas de la Antigüedad, y es señor de otro mundo nuevo, tan grande casi como todas las tres partes del viejo, y jamás el sol y la luna dejan de emplearse en su servicio y de sus vasallos, alumbrando en todo el tiempo de su curso las tierras de su Imperio, que por todo el Orbe se dilata [63].

En otro cuadro estaba representado Felipe III, al que ofrecían sus coronas los cuatro continentes. Un versículo proclamaba la necesidad de poner el gobierno en manos de un solo soberano, lo que sin duda asociaba la imagen bíblica del pastor con su rebaño unido [64].

Otra pintura muestra al rey junto a una alegoría femenina de la Monarquía en un trono, con las Columnas de Hércules en segundo plano. Al emperador Carlos V le había estado reservada la superación de estas Columnas y penetrar en un Nuevo Mundo, porque él y sus

[61] *Ibidem*, fol. 50r.

[62] Cfr. la representación de Cibeles y Neptuno en el arco triunfal del Senado en la entrada del Príncipe Felipe en Amberes, en 1549.

[63] Cfr. J.B. Lavaña, *Viage...*, *op. cit.*, fol. 56v.

[64] *Ibidem*, fol. 59v.

Lámina 3. Arco triunfal de los orfebres y lapidarios para la entrada del rey Felipe III en Lisboa, 1619.

descendientes habían sido escogidos por Dios para difundir la fe cristiana. *Bona cavsa trivmphat, La justa causa triunfa* [65], se proclama en la inscripción, con lo que se reivindicaba una vez más la legitimación de las expediciones de conquista de los Habsburgo en el Nuevo Mundo con el compromiso de difundir la fe católica.

En comparación con otras entradas, en la de Lisboa, se encuentran muchas alusiones al Nuevo Mundo, debido a la importancia marítima y comercial de esta ciudad, aunque tales alusiones constituían sólo una parte del programa general de las decoraciones efímeras de 1619. Se utilizaron muchas sugerencias iconográficas de entradas anteriores, sobre todo de los Países Bajos, ateniéndose en algunas soluciones formales a las de Amberes de 1594 y 1599 —unas soluciones que resultaban nuevas y espectaculares en el ámbito ibérico, pero que en los Países Bajos parecían ya anticuadas y superadas.

Un elemento nuevo en el marco de las entradas tratadas hasta aquí lo constituye el drama latino que representaron los alumnos del colegio jesuita de Lisboa en honor de Felipe III. La obra alegórica, titulada *El Rey D. Manuel conquistador del Oriente*, mostraba los méritos de Portugal en la difusión de la fe católica en Asia, en África, y en el Brasil. En el tercer acto no sólo aparecía Vasco de Gama con una alegoría del Oriente y 15 de sus provincias, sino también una figura alegórica del Brasil. Cabalgaba sobre un caimán, y se le había dotado de los atributos habituales de adorno de plumas, arco y flechas, como en el arco triunfal de 1594 en Amberes. Brasil iba acompañada de gente disfrazada de indígenas, de monos y papagayos, que —a petición del rey portugués— mostraban sus habilidades en el baile y en el canto, con lo cual la primera tarde del espectáculo —dividido en dos días— terminó con alegría. En el quinto y último acto aparecía en un carro triunfal una alegoría de Portugal, junto con Hércules y Atlas, que mantenían en lo alto una esfera celeste [66]; el carro era tirado por un león, un tigre, un rinoceronte y un elefante que —según la relación de la fiesta— personificaban a los cuatro continentes, aunque lo cierto es que los animales nombrados sólo se encuentran en Asia y África. Al final de la *tragicomedia* se reunían de nuevo todas las figuras alegóricas de la obra

[65] *Ibidem*, fol. 60v/61r.
[66] Cfr. Arco triunfal de los orfebres y lapidarios.

y entonaban un himno de alabanza al triunfo de Portugal sobre la falta de fe y la idolatría. La alegoría de Portugal entregaba su corona y los cetros de las provincias portuguesas al rey Felipe III con la petición de que siguiera la obra de sus antepasados, difundiendo la fe cristiana por todo el mundo [67].

Este deseo no llegaría a cumplirse, pues tras el regreso de su viaje a Portugal, el rey español enfermó y murió sólo dos años después. Dejó a su hijo el reino heredado de Felipe II con su extensión casi inalterada; sin embargo, no pudo evitar la penetración de las potencias marítimas rivales, sobre todo de Holanda, en el imperio colonial portugués.

Fiestas en la época de Felipe IV

Felipe IV tomó posesión de un imperio en el que se manifestaban síntomas inequívocos de crisis política y económica. En vista de que disminuían los ingresos procedentes de las colonias de Ultramar, la monarquía tuvo que ir cubriendo sus gastos con impuestos especiales, depreciación de la moneda y venta de posesiones reales.

Para consolidar el poder de la Casa de Austria, se convinieron nuevos lazos matrimoniales entre las dos líneas de la familia. Así, se celebraron los esponsales de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el futuro emperador Fernando III.

En su viaje a Viena, Barcelona se distinguió de nuevo —como en 1598— con un gran desfile de máscaras en honor de la novia, en el que los participantes iban vestidos por parejas representando diferentes naciones. En esta ocasión no había indios americanos, sino pueblos europeos, así como egipcios, persas, emperadores romanos, salvajes, amazonas e *indios negros*, es decir, probablemente hindúes, con vestidos de plumas de colores y con ricas joyas [68]. Este desfile, que tuvo lugar en febrero, hay que encuadrarlo posiblemente en la rica tradición carna-

[67] Cfr. J.B. Lavaña, *Viage...*, *op. cit.*, fol. 66v-71r.

[68] R. Seugon, *El magestuoso recebimiento, y famosas Fiestas que en la insigne Ciudad de Barcelona se han hecho a la Magestad de la Serenissima Reyna de Vngria doña Maria de Austria, que Dios guarde*, copia primera, Barcelona, 1630; R. Nogues, *Noches lvzidas, pomposas y celebres fiestas qve de noche se han hecho en la insigne Barcelona à la Magestad de la Serenissima Reina de Vngria, que Dios guarde*, en diferentes versos, Barcelona, 1630.

valesca de Barcelona, de la que formaban parte tales desfiles de naciones [69].

En Viena, las fiestas de la boda se realizaron en marzo de 1631 de manera extraordinariamente lujosa y costosa, a pesar de las convulsiones de la Guerra de los Treinta Años [70]. Formaban parte de las celebraciones el primer ballet ecuestre conocido en Viena, titulado *Il Sole, e dodici Segni del Zodiaco*, y la pastoral musical *La Caccia felice* [71], compuesta por Don Cesare de Gonzaga, duque de Guastalla, según el modelo de *Il Pastor fido* de Giambattista Guarini. En los dos intermedios de la ópera, Asia y África presentaban a los novios sus provincias como regalo de bodas; en los ballets correspondientes bailaban unos pajes vestidos de africanos a la manera turca, y otros, vestidos de asiáticos, *alla moresca*. En la última escena aparecía Hércules en una nube para homenajear a Fernando y a María. Al mismo tiempo, se abría el cielo y dejaba ver a los dioses que entonaban el cántico final. América faltaba en la pastoral, pero puede que fuera intuida por la imagen de las Columnas de Hércules.

Por el contrario, en otra obra escrita para la boda, pero probablemente no representada, titulada *L'Allegrezza del Mondo*, estaban representados los cuatro continentes. Expresaban, junto con los dioses más importantes de la Antigüedad y las provincias del Imperio de los Habsburgo, su alegría por el enlace matrimonial [72].

La estrecha unión entre las dos líneas de la Casa de Austria no sólo se muestra en los numerosos lazos matrimoniales, sino también en el mutuo apoyo en las empresas guerreras. Debido a los problemas

[69] *Cfr.* M. Querol-Gavalda, «Le Carnaval a Barcelone au début du XVIIe siècle», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo I, París, 1956, 371 y ss.

[70] *Relatione delle Feste fatte in Vienna dal di 4. di marzo, sino alli 8. do per honorar le Nozze del Re, et Regina d'Vngheria*: H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (Tutzing 1985), 612. Literatura al respecto: H. Seifert, Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*, Viena, 1988, pp. 13-18.

[71] D.C. Gonzaga, *La Caccia felice. Favola ne boschi. Fatta nelle Reali Nozze delle Maestà del Re Ferdinando Terzo, d'Vngheria e Bohemia, & c. e della Regina Maria, Infanta di Spagna, &c.*, Viena, 1631. Éste es el primer libreto conservado de una ópera representada en Viena. Se realizó en la Sala de Juntas de la Casa de Baja Austria, que Antonio Beduzzi, a comienzos del siglo XVIII, decoró con frescos con los cuatro continentes y los ríos más importantes del Imperio de los Habsburgo, incluyendo el Río de la Plata. Literatura al respecto: H. Seifert, *Der Sig-prangende..., op. cit.*, pp. 16 y ss.

[72] Cfr. H. Seifert, *Der Sig-prangende..., op. cit.*, pp. 18 y ss.

económicos de España, los subsidios destinados a financiar la Guerra de los Treinta Años eran cada vez más escasos, pero, con todo, fue el hermano del rey Felipe IV, el cardenal-infante Fernando quien, uniendo sus tropas con los imperiales, venció en 1634 a los suecos en Nördlingen.

Él mismo fue nombrado gobernador de los Países Bajos tras la muerte de Isabel Clara Eugenia, y entró solemnemente en Amberes en 1635. Las suntuosas decoraciones de Pedro Pablo Rubens, documentadas por los grabados de Theodor van Thulden en la lujosa relación de las fiestas [73], parecen estar en fuerte contraste con la situación real de la ciudad. Después de que en 1621 volviera a encenderse la guerra en los Países Bajos, los holandeses bloquearon de nuevo la desembocadura del río Escalda, y con ello separaron a Amberes de la fuente de su riqueza marítima; la ruina económica de la ciudad era evidente. En esta situación, se encargó a Rubens homenajear como nuevo gobernador al vencedor de Nördlingen, y al mismo tiempo hacerle patente el estado del país.

El denominado *Arcus Philippei* [74] estaba muy ligado a las ideas tradicionales de un arco triunfal como instrumento de glorificación. En la parte anterior mostraba la unión de la Casa de Austria con Borgoña por el matrimonio del emperador Maximiliano I con María de Borgoña; en la posterior, la ampliación del territorio de los Habsburgo por el reino de España, debido a la unión de Felipe el Hermoso con Juana, la hija de los Reyes Católicos, bajo cuyos descendientes habían aumentado las posesiones en las Indias orientales y occidentales. Este programa iconográfico fue expresado en la parte superior del arco con la representación del enlace entre Felipe y Juana, a quienes Juno entregaba el globo terrestre, y también con una alegoría de la *Monarchia Austriaca* a la que, paralelamente, un genio entregaba una esfera terrestre. Aus-

[73] C. Gevaerts, *Pompa introitvs honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarvm Infantis S.R.E. Card. Belgarvm et Bvrgvndiorvm Gvbernatoris, etc. [...]*, Amberes, 1635. Cfr. también *Relacion verdadera de las fiestas, y alegrias, qve se hizieron en la Ciudad de Amberes a la entrada del Serenissimo Infante Cardenal don Fernando de Austria, y el aplauso con que todos los Catolicos le recibieron*, Sevilla, 1635. Literatura al respecto: J.R. Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Bruselas, 1972, pp. 189-203; E. McGrath, «Le Déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du prince Ferdinand en 1635», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo III, París, 1975, 173-186.

[74] Cfr. C. Gevaerts, *Pompa introitvs..., op. cit.*, pp. 25-37.

tria estaba flanqueada, a la derecha, por las alegorías del Sol y de las Indias orientales —esta última con un cuerno de la abundancia lleno de especias y de perlas—; y a la izquierda, por la Luna y las Indias occidentales con una corona de plumas de colores, un gran aro de oro en la oreja y una cornucopia, que vertía monedas de oro. El cetro que la *Monarchia Austriaca* fijaba en el globo, estaba provisto de una cruz como símbolo de que los Reyes Católicos habían extendido su reino hacia Oriente y Occidente bajo el signo de la cruz. La legitimación de la conquista por el deber de difundir la fe, se remonta en la relación de las fiestas hasta la Antigüedad (láminas 4 y 5).

Si este arco triunfal correspondía en su diseño a un modelo arquitectónico convencional, el de los funcionarios de la Casa Real de la Moneda [75] llamó la atención por su configuración inusual. Rubens lo había concebido en forma de una colina rocosa, que debía representar las minas de Potosí. En la parte anterior, sobre el arco de la puerta, dominaba una alegoría de la Moneda, con el bastón de Mercurio, una balanza y un cuerno de la abundancia; sobre ella se veía una medalla con la imagen del rey Felipe IV, y a su derecha e izquierda se elevaban, sobre los blasones del monarca y del cardenal-infante, las Columnas de Hércules, con los símbolos del Sol y de la Luna, y con las inscripciones *Vltra anni solis qve vias* y *Oceanvmqve vltra.* Anunciaban que Dios había puesto a disposición de los Reyes Católicos, al otro lado de las fronteras del mundo antiguo, inconmesurables tesoros en oro y plata como premio a su celo en la difusión de la fe católica. En la cima de la colina se veía a Jasón robando el vellocino de oro de un árbol en cuyas ramas se posaban papagayos. La alegoría de la Felicidad con un barco de vela como atributo y la divisa de la Casa de Borgoña, *Pretivm non vile laborvm,* no sólo remitía al feliz viaje por mar de los Argonautas y al origen de la orden del Toisón de Oro de los Habsburgo, sino también a las empresas marítimas de los soberanos de la orden y sus caballeros. Los conquistadores, como nuevos Argonautas, habían dominado los mares, conquistado Méjico y Perú y traído a los reyes españoles grandes tesoros. Adicionalmente, las alegorías de los dioses Peruvius y Río de la Plata, simbolizaban estos dos ríos, que corrían a través de los países del oro y la plata (lámina 6).

[75] *Ibidem*, pp. 151-158.

Lámina 4. *Arcus Philippei* (parte anterior) para la entrada del cardenal-infante Fernando como gobernador de los Países Bajos en Amberes, 1635.

Lámina 5. *Arcus Philippei* (parte posterior) para la entrada del cardenal-infante Fernando como gobernador de los Países Bajos en Amberes, 1635.

La parte posterior del *Arcus Monetalis* también representaba al Potosí, esta vez, sin embargo, de un modo más realista. Se veía en una de las partes a dos mineros, que trabajaban en la montaña con picos en busca de plata; en la otra, a dos hombres que salían de una mina cargados de oro [76]. En los nichos, a la izquierda y derecha del arco de la puerta, se reconocía la herramienta necesaria para la acuñación de monedas; y encima de ellos, de nuevo dos personificaciones de ríos sudamericanos, Condorillo y Marañón. En el medio, encima de la abertura de paso, Vulcano martilleaba un rayo de oro. Sobre él, en un gran medallón, se veía tres figuras que personificaban los tres metales de las antiguas monedas romanas —oro, plata y hierro—; a su derecha e izquierda colgaban algunos ejemplares acuñados en la Casa Real de la Moneda. En la cima de la montaña, en la que dos monos jugueteaban, aparecía Hércules en el jardín de las Hespérides matando al dragón, mientras una alegoría de España cogía manzanas de oro (lámina 7).

La representación del Nuevo Mundo a través de la referencia a la explotación de oro y plata, correspondía, en efecto, a los intereses económicos reales de los Habsburgo en sus territorios de Ultramar, pero constituía una excepción en los programas iconográficos de la Casa de Austria. Potosí, la mina de plata más rica y famosa del Nuevo Mundo, en el momento de la entrada del cardenal-infante en Amberes estaba ya en gran parte explotada, pero podía sostener todavía la decadente estructura del imperio hispano de los Habsburgo. Rubens había representado en esta decoración efímera la pobreza de Amberes frente a la riqueza de España. A España se ligaba la esperanza de un cambio en la triste situación de esta ciudad comercial de los Países Bajos: el nuevo gobernador debía obtener de su hermano, el rey Felipe IV, el permiso para poder comerciar con las Indias occidentales y así participar también en la riqueza del Nuevo Mundo. Esto se consiguió en 1640,

[76] Ya en 1571 se encuentra una representación de dos mineros indios en un cuadro viviente de un carro alegórico, en un desfile realizado en Venecia con motivo de la victoria sobre los turcos. Cfr. *Le très-excellent et somptueux Triomphe faict en la ville a Venise en la publication de la Ligue, avec les advertissements de la très-heureuse et vraiment miraculeuse victoire obtenue par l'armée chrestienne, à l'encontre du grand Turc*, Lyon, 1571. Literatura al respecto: F. Ambrosini, «Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Secento», *Artibus et historial*, 2, 1980, 67 y ss.

Lámina 6. *Arcus Monetalis* (parte anterior) para la entrada del cardenal-infante Fernando como gobernador de los Países Bajos en Amberes, 1635.

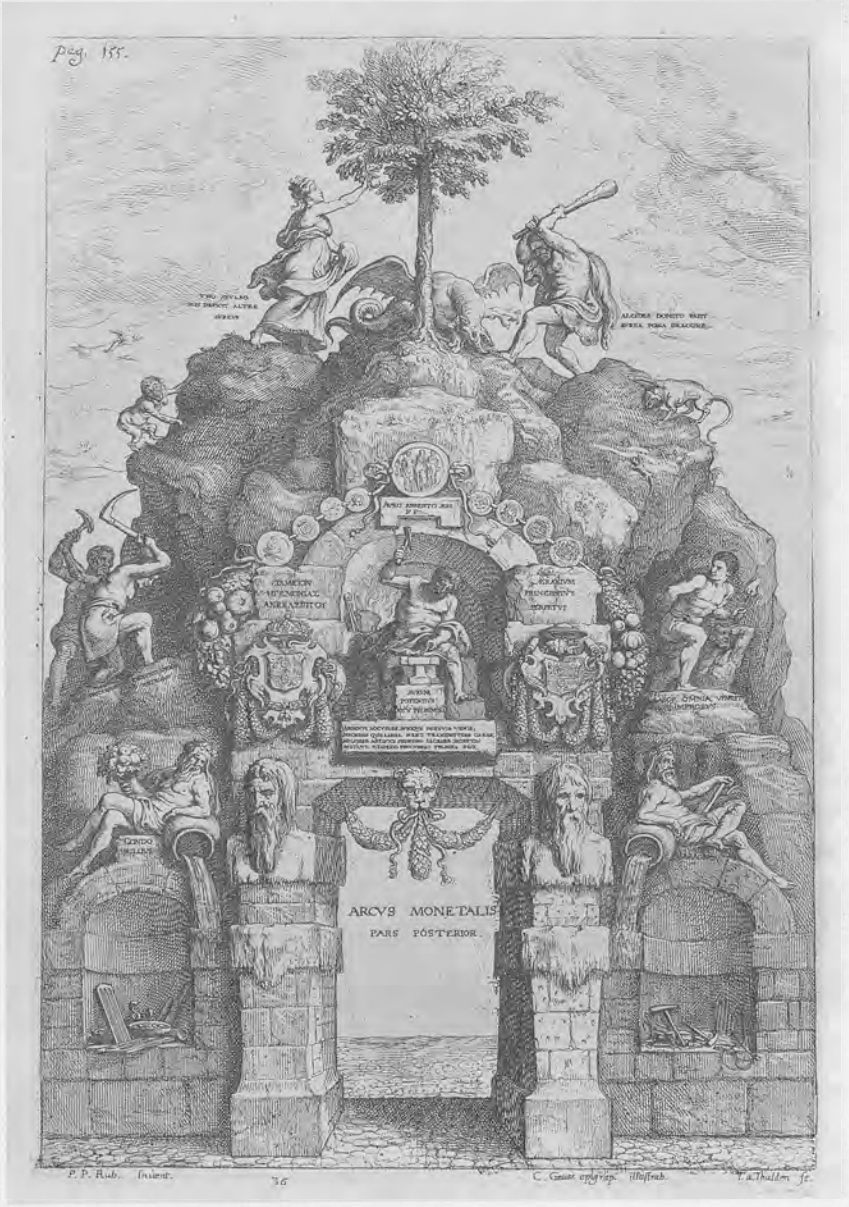

Lámina 7. *Arcus Monetalis* (parte posterior) para la entrada del cardenal-infante Fernando como gobernador de los Países Bajos en Amberes, 1635.

cinco años después de la *Pompa introitus*, pero la ruina comercial de la ciudad era ya imparable. En 1648, en el tratado de Münster, los españoles aceptaron la definitiva cesión de la desembocadura del Escalda a los holandeses.

Esta entrada constituyó el final de una larga tradición de arquitecturas efímeras en los Países Bajos. Rubens tomó todos los motivos de glorificación desarrollados en el Renacimiento, pero los transformó por medio de nuevas soluciones en composiciones únicas. La función propagandística de las entradas solemnes y su documentación a través de detalladas relaciones y grabados, permanecieron inalteradas desde el siglo XVI; servían para homenajear al príncipe que hacía su entrada, pero también para llamar la atención sobre las necesidades y deseos de la ciudad y de sus habitantes. Sólo en el absolutismo se abandonó este diálogo entre príncipe y súbdito, cediendo el puesto a lo puramente encomiástico.

El cardenal-infante Fernando, que en 1635 había tomado posesión del difícil cargo de gobernador de los Países Bajos, había sido festejado dos años antes, en el carnaval de 1633 en Barcelona, con un desfile de naciones como el que hemos estudiado en el viaje de los novios hispano-austríacos en 1598. En esta ocasión salían unas 50 máscaras sacadas del *Quijote,* así como trajes nacionales de numerosos pueblos europeos, y también americanos [77].

El efecto ejemplar de Barcelona para este tipo de actos se muestra en una mascarada que se organizó en el nuevo palacio del Buen Retiro [78] el domingo de carnaval de 1637 con motivo de la coronación de Fernando III, el marido de la infanta española María, como rey de Romanos.

En un carro que transportaba a los músicos y actores,

> venían las Carnestolendas (tan celebradas en España) de Barcelona, con sus danzas y música, que de intento a este propósito las trajeron

[77] R. Seugon, *La insigne, entretenida y celebrada fiesta que en servicio de su Alteza del señor Infante Cardenal se hizo en Barcelona, a los 31 de enero de 1633 [...]*, Barcelona, 1633. Literatura al respecto: M. Querol-Gavalda, «Le Carnaval a Barcelone au début du XVIIe siècle», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo I, París, 1956, 371 y ss.

[78] *Cfr.* J. Brown y J.H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1985.

> de aquella ciudad, que para su mayor lisonja, basta decir que vino de allá [79].

Todavía más espectacular fue el grupo de máscaras de los indios, con sus fantásticos vestidos. Un observador hace mención de

> doce indios bien figurados, a su usanza, y su Emperador más preeminente, y en una banderola circular, pendiente de un asta que traía un Cacique, retratado un Sol, Deidad de su bárbara superstición [80].

Otro habla de representantes de diferentes pueblos en el carro de las Indias:

> con bizarrísimos trajes con la diferencia de los que allá se usaban, claro está, que pues venían las Indias en él, había de ser rico el carro: acompañáranle [...] muchas máscaras de a pie y de a caballo con la misma diversidad de figuras, causando su diversidad gran alborozo en la Corte [81].

Por desgracia, falta una detallada descripción de los vestidos, pero es de suponer que, además de los muchos elementos de fantasía, llevarían los típicos atributos de plumas, oro y piedras preciosas [82].

El embajador español ante la Santa Sede organizó en Roma con el mismo motivo —la coronación de Fernando como rey de Romanos— unas fiestas totalmente diferentes [83]. El marqués de Castel-Rodrigo

[79] *Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde Febrero de 636 hasta 14. de Março de 1637*, BN, Mss. 2367, fol. 183v.

[80] A. Sánchez Espejo, *Relacion aiustada en lo possible, a la verdad, repartida en dos discursos. El primero, de la entrada en estos Reynos de Madama Maria de Borbon, Princesa de Cariñan. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del buen Retiro, à la eleccion de Rey de Romanos*, Madrid, 1637.

[81] *Sumario y compendio..., op. cit.*, fol. 183v.

[82] En 1636 se celebraron en el Buen Retiro el restablecimiento de la salud del rey español y una boda de la nobleza con desfiles de naciones igualmente fuera de la época de carnaval. *Cfr. Relación de las cosas más particulares sucedidas en España [...] desde Febrero de 1636 hasta fin de Abril de 1637*, BN, Mss. 2367, fol. 175r-180v; *Sumario y compendio..., op. cit.*, fol. 181r-188v; «Informe de un jesuita del 20 de mayo de 1636», *Relatos diversos de cartas de Jesuitas (1634-1648)*, Buenos Aires, 1953, 56.

[83] R. Pusterli, *Relatione delle feste fatte in Roma dal Marchese di Castel Rodrigo Ambasciatore della Maestà Cat. Nella Elettione di Ferdinando III, Rè de'Romani*, Milán, 1637.

mandó hacer representaciones teatrales de obras españolas, y costosos fuegos artificiales alegóricos, que eran especialmente estimados en Roma. Al prinicipio se veía al nuevo rey como Atlas con un globo terráqueo que se separaba, ardiendo, en cuatro partes, transformándose en esfera celeste; luego como Neptuno que hacía estallar una tempestad de fuego; como Hércules quemando la cabeza de una hidra que crecía siempre de nuevo; como águila que vencía en la lucha al centauro; y finalmente, como caballero que, activado por una *occulta machina*, salía cabalgando de un castillo incendiado, atravesaba la Piazza di Spagna, y ante el júbilo del pueblo, entraba en el palacio del embajador español. Unos días después el marqués de Castel-Rodrigo presentó en la misma plaza otro espectáculo de fuegos artificiales todavía más impresionantes. Se veía la torre de una fortaleza en llamas, rodeada de estatuas de los cuatro continentes, y coronada por el águila imperial, mientras el nuevo rey de Romanos salía de su interior como estatua ecuestre movida artificialmente. El heredero del trono quedaba ileso bajo la protección del poder paterno, simbolizado por el águila imperial. Este poder, como la torre de una fortaleza, dominaba los cuatro continentes, y salía incólume de las llamas de la Guerra de los Treinta Años. El embajador, con sus invitados —así como el pueblo de Roma— aclamaron a la estatua como si se tratara del mismo rey Fernando III; los límites entre ficción y realidad, entre juego y seriedad, eran difusos en la época barroca [84].

Es cierto que también en España los fuegos artificiales eran muy estimados, pero en nuestro contexto no hemos podido encontrar ningún ejemplo semejante donde aparezca una representación de América de este tipo, «de fuego».

Los cuatro arcos triunfales que erigió Madrid en 1649 en honor de la novia del rey Felipe IV, la archiduquesa Mariana, no supusieron ninguna novedad. Cada uno de ellos estaba dedicado, en su parte anterior, a un continente, y en la posterior, a un elemento:

> Remataba esa admirable compostura con las primeras columnas del ARCO, para cuya descripción es bien advertir, porque caigan sobre

[84] *Cfr.* S. Neumeister, «"Tante belle inuentioni di Feste, Giostre, Balletti e Mascherate". Emanuele Tesauro und die barocke Festkultur», *Theatrum Europaeum.* Festschrift für Elida Maria Szarota, Munich, 1982, 162 y ss.

> más asentados principios sus noticias, que este, y los tres, que le correspondían, en sus principales fachadas, representando LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO, en que nuestro Rey felizmente goza dilatados Imperios; cuyos reversos ocuparon los CUATRO ELEMENTOS, dando, no sin estudio, a EUROPA, el AIRE; a ASIA, la TIERRA; a ÁFRICA, el FUEGO; y a AMÉRICA, el AGUA: [...] [85].

Dado que una parte del presente estudio se ocupa específicamente de esta entrada, se puede prescindir aquí de más explicaciones [86].

No obstante, no debe quedar sin mención que la archiduquesa Mariana, ya en su viaje desde Austria a España, fue recibida en Milán con un arco triunfal en el que aparecían estatuas de las cuatro partes del mundo. Las alegorías presentaban a los continentes con los animales que se les atribuían: Europa mostraba un águila en su escudo; América, una pantera; África, un elefante; y Asia, un camello [87].

El grabado de la relación de las fiestas no permite reconocer inmediatamente como tal a la alegoría de América. Sólo en un estudio más exacto se puede percibir el vestido de plumas, el carcaj lleno de flechas y el arco como sus típicos atributos. En el pedestal de la estatua —caracterizada erróneamente en la relación como África— se encontraba la imagen de un gran barco de vela bajo un cielo estrellado y una inscripción que anunciaba

> que la Monarquía Austríaca, fija siempre en el Polo Antártico, no goza de otra luz que la de la Cruz Celeste, no tiene ni considera otro objeto que la Religión Católica, pues no es maravilla que, traspasadas las Columnas de Hércules, haya navegado felizmente hacia la conquista de Nuevos Mundos y hacia el Imperio del Cristianismo [88].

[85] J.A. Calderón, *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada Villa de Madrid*, Madrid, 1650, pp. 15 y ss.

[86] *Cfr.* T. Chaves Montoya, *La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649*, en el presente volumen.

[87] *La Pompa della Solenne Entrata fatta dalla Serenissima Maria Anna Avstriaca [...] nella Città di Milano [...]*, Milán, sin fecha, pp. 22 y ss.; H. Mascareñas, *Viage de la Serenissima Reyna Doña María Ana de Austria, Segunda Muger de Don Phelipe Quarto deste nombre Rey Catholico de Hespaña hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena*, Madrid, 1650, libro 3.°, p. 130.

[88] *La Pompa della Solenne Entrata...*, *op. cit.*, pp. 23 y ss.

La referencia a la conquista de Nuevos Mundos por la superación de las Columnas de Hércules, se relaciona, como tantas otras veces, con la difusión del cristianismo.

Del matrimonio de la archiduquesa Mariana y el rey Felipe IV, nació en 1657 el deseado heredero Felipe Próspero, un acontecimiento que se celebró con numerosas fiestas.

Especial atención merecen los costosos espectáculos que dispuso el virrey de Nápoles don García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo, en esta ciudad, y tanto más cuanto que éste ejercía al mismo tiempo el cargo de presidente del Consejo de Indias.

La lámina de la portada de la relación de las fiestas [89] muestra los cuatro continentes, y en la introducción se remite a la importancia de la Casa de Austria y a la gran expansión del imperio español hacia Oriente y Occidente:

> Pero a decir verdad, los Austríacos son vástagos de un Imperio incomparable que ha reinado siempre: son ramas de aquella gran planta de los Césares, que, siempre fecunda, produce gérmenes de héroes y troncos de Imperio: son ramas augustísimas que, extendiendo los cetros desde Oriente a Occidente, avanzando más allá de los Océanos, señorearon nuevos Mundos, en vano anhelados por Alejandro Magno y locamente deseados por el gran Dionisos, Numen estimado por los antiguos [90].

A la alabanza de la Casa de Austria se unía la expresión de alegría por el hijo recién nacido de Felipe IV —a la sazón ya con 55 años. De este niño se esperaba la perduración de la monarquía española, incluyendo las posesiones de Ultramar. En el texto de la relación de las fiestas se habla varias veces de Felipe Próspero como el futuro soberano del Viejo y del Nuevo Mundo.

[89] A. Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Prencipe di Spagna Nostro Signore dall'Eccelentissimo Signor Conte di Castriglio Vicerè, Lvogotenente Capitan Generale nel Regno di Napoli*, Nápoles, 1658. Con motivo de la boda del rey Carlos II con María Luisa de Borbón, el virrey de Nápoles organizó en 1680 algunas fiestas siguiendo el modelo de 1658. G. Castaldi, *Tributi osseqviosi della fedeliss. città di Napoli, per gl'applausi festivi delle Nozze Reali del Cattolico Monarca Carlo Secondo Rè delle Spagne con la Serenissima Signora Maria Lvisa Borbone [...]*, Nápoles, 1680.

[90] A. Cirino, *Feste celebrate in Napoli...*, *op. cit.*, p. 2.

El virrey —del que se decía que había nacido «para ser el Hércules del Atlante Austríaco» [91]— diseñó personalmente el programa de todos los espectáculos, que se componía de iluminaciones, fuegos artificiales, danzas, desfiles de máscaras, representaciones teatrales, una corrida de toros al estilo español, y diferentes juegos ecuestres. El punto culminante y cierre de las celebraciones estaba constituido por un torneo para el que el conde de Castrillo había convocado a los nobles más importantes de todo el virreinato, a los que él entrenó personalmente durante varios meses [92].

Hacía casi medio siglo que no se veía en Nápoles ningún torneo. El último se había celebrado con motivo de los esponsales hispano-franceses del año 1612. Es cierto que había sido impresionante, pero según la opinión del virrey, faltó un elemento esencial: el desfile de carros triunfales. En esta ocasión se quería remediar esta deficiencia:

> Se introdujeron CUATRO CARROS que representaban las cuatro Partes del Mundo con los símbolos y vestidos de aquellas regiones extrañas, con tanta majestad y riqueza que, hecho cada uno un Carro de la Fama, habrían despertado a la gente de las cuatro Partes lejanísimas del Mundo para admirar la gloria triunfante de los propios reinos; [...] [93].

La idea de estos carros triunfales se basaba en el reto del torneo. Los *Cavalieri di Partenope* (caballeros de Nápoles) exigían para sí el primer rango en el homenaje al infante recién nacido, y desafiaban al resto del mundo a disputarles tal posición. De ello se originaba el torneo propiamente dicho, para el que se había adaptado el patio del Palacio Real a la forma del Circo Máximo romano. Dos arcos triunfales con estatuas de la Fortuna constituían las entradas del patio. Servían de decoración dos arquitecturas efímeras: el *Templo del Honor*, sede simbólica de la insigne Casa de Austria, y realmente el lugar por donde aparecían los luchadores del torneo, y *la Montaña de Pusilipo*, que representaba a Nápoles, y al mismo tiempo servía de lugar de entrada para los retados a la lucha (lámina 8).

[91] *Ibidem*, p. 3.
[92] *Ibidem*, p. 198.
[93] *Ibidem*, p. 177.

Tanto la arquitectura del patio, con sus decoraciones, como la exuberancia de citas de autores de la Antigüedad en la relación de las fiestas, muestran un resurgimiento tardío de la idea del triunfo en Nápoles. Igualmente, los suntuosos carros con los cuatro continentes le parecían al autor de la relación «carros de los Augustos de la antigua Roma» [94], y el hecho de que la alegoría de la Fama los precediera cabalgando, sitúa aún más claramente al «triunfo» en la tradición de la Antigüedad.

El carro que aparecía en primer lugar era el de Europa, no sólo porque allí se encontraba la sede de la Casa de Austria y la cuna del infante, sino también porque Europa había sometido a los demás continentes. Ocho caballos tiraban del carro, ricamente decorado con trofeos e instrumentos musicales, y lo guiaba Marte como cochero. La gente del séquito —músicos, pajes y lacayos— iban vestidos en parte a la española, en parte a la alemana, «representando los unos a Europa, los otros al Imperio Austríaco en el rey de Romanos» [95]. La alegoría de Europa estaba personificada por un cantante que homenajeó musicalmente al heredero español. El carro iba hasta el *Templo del Honor*, donde los luchadores del torneo se bajaban, formaban en cuadrilla, daban su respuesta al reto de los caballeros napolitanos y esperaban su entrada en acción en el torneo.

Este procedimiento se repetía en el desfile de los otros tres continentes. El carro de África, guiado por Júpiter, era tirado, según se declara en la relación de las fiestas, por ocho rinocerontes, pero en el grabado aparecen leopardos. El genio de África, según el texto, era de piel oscura, «no tanto del calor de aquellas arenas de fuego, cuanto del Sol de los Austríacos» [96], y llevaba una sombrilla, que falta igualmente en el grabado. En su lugar, se reconoce el tocado en forma de trompa de elefante, característico de la alegoría de África según Cesare Ripa. Hay otra divergencia respecto al séquito: se describe un disfraz a la manera de los etíopes, esto es, como «cabezas de perro» y «ciempiés gigantes», pero se representaron los seres fabulosos acéfalos que con tanta frecuencia se asociaban al Nuevo Mundo. Una de las cuadrillas

[94] *Ibidem*, p. 210.
[95] *Ibidem*, p. 218.
[96] *Ibidem*, p. 231.

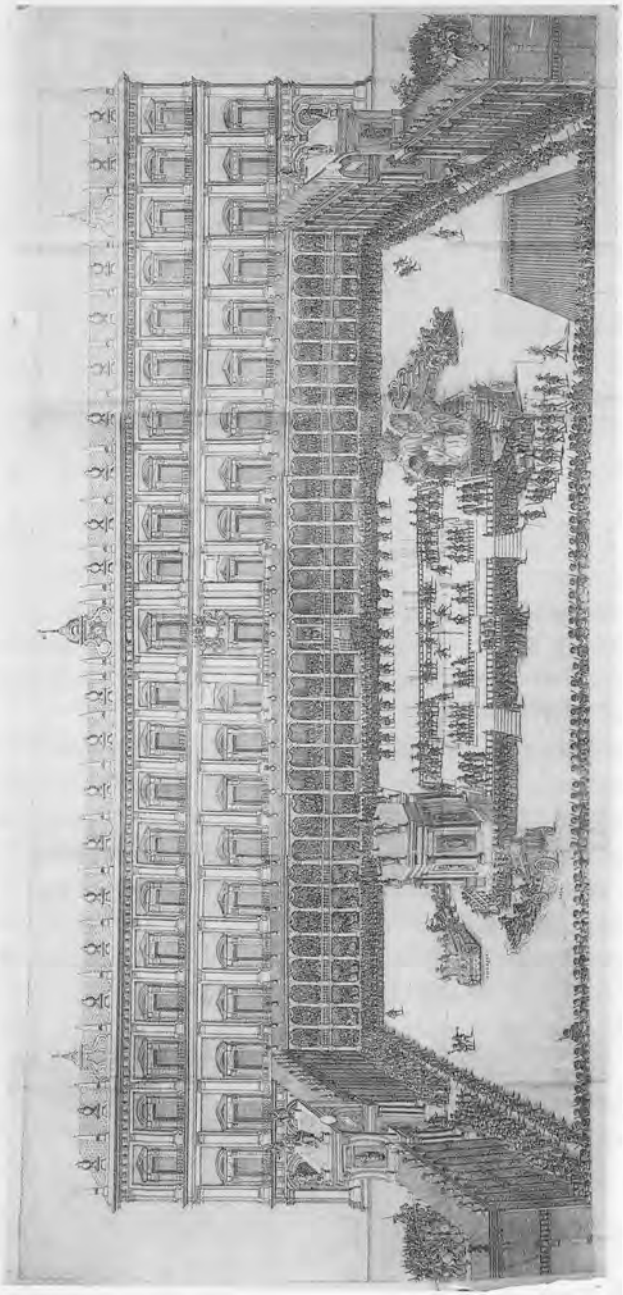

Lámina 8. Patio del Palacio Real decorado para el torneo con motivo del nacimiento del infante Felipe Próspero en Nápoles, 1658.

se llamaba «Caballeros de las Islas Afortunadas», un tópico igualmente unido en muchas ocasiones a América.

La serie de divergencias entre texto e imagen continúa también con Asia: se buscan los caballos disfrazados de tigres como animales de tiro del carro, y se encuentran caballos marinos. La indicación, por lo demás imprecisa, de que el genio de Asia estaba «vestido a la manera de aquellas regiones» es lo único que no difiere de la representación gráfica, pues en la personificación de Asia y en su séquito faltan los atributos que se podrían caracterizar como asiáticos. Los caballeros con turbante que se habrían esperado aquí cabalgan delante de los carros de África y de América.

También en el caso de América encontramos rinocerontes como animales de tiro, aunque se nombran monstruos marinos, y a Neptuno como cochero del carro en forma de concha. Un animal semejante a un caimán como decoración del vehículo podría hablar ciertamente de América, pero podría tratarse igualmente de un cocodrilo africano.

En una observación más detallada de los grabados de esta edición de la relación de las fiestas se reconoce de dónde parte la confusión: las equivocaciones se fundan en que los rótulos no se corresponden con las imágenes. El carro denominado «de Asia» es el de América. Neptuno y los caballos marinos coinciden con la relación, y también habla a favor de este supuesto el hecho de que el genio del continente estuviera adornado con plumas —por cierto, no de papagayos, sino más bien de pavo real— y de que llevara un arco en la mano (lámina 9).

Esto muestra lo intercambiables que resultaban los atributos exóticos. La decoración de este tipo de fiestas estaba alejada de toda realidad desde hacía tiempo. Lo que contaba eran las decoraciones fastuosas, los efectos espectaculares y los vestidos fantásticos. Además, se utilizaban tópicos tradicionales, que se mejoraban o transformaban a conveniencia, y se empleaban con el objeto de crear un espectáculo impresionante. Esto era lo esencial: impresionar con pompa festiva, y con este fin quiso también el virrey introducir los carros triunfales de los cuatro continentes en este torneo en honor del infante Felipe Próspero.

Sin embargo, todas las esperanzas que se habían puesto en el heredero quedaron frustradas muy pronto, pues murió el 1 de noviembre de 1661. Sólo cinco días después nació Carlos, lo que aminoró la pérdida en un mundo cortesano orientado a la continuación de la dinas-

Lámina 9. Carro triunfal con la alegoría de América (señalado como Asia) para el torneo con motivo del nacimiento del infante Felipe Próspero en Nápoles, 1658.

tía, pero este hecho explica también por qué se celebraron en comparación pocas fiestas.

En Roma, el embajador español ante el Vaticano hizo poner en la fachada de la iglesia de S. Giacomo en la Piazza Navona una decoración efímera en la que se veían las alegorías de Castilla, Méjico y Perú, un globo con los cuatro continentes y los dos mares, Océano y Mediterráneo, como símbolos del futuro dominio mundial del infante; esta fachada se iluminaba solemnemente por la noche. También organizó unos espectaculares fuegos artificiales: por una parte, hizo quemar un fénix, resurgiendo de él al mismo tiempo otro —un claro signo de los acontecimientos, tan seguidos, de la muerte de Felipe Próspero y el nacimiento de Carlos—; por otra parte, eligió un motivo muy apreciado en los fuegos artificiales —la Guerra de Troya—. Un caballo de fuego dejaba en llamas la ciudad de Troya hasta quedar totalmente destruida. En su centro permanecía totalmente intacta una colosal estatua de España sobre un pedestal, que mostraba el blasón real español e imágenes de Asia, África y América [97].

La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649,
por Teresa Chaves Montoya

Cuando Lorenzo Ramírez de Prado, superintendente de las fiestas de bienvenida de la reina Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, decidió que fueran cuatro los arcos levantados en la Villa y Corte para recibir a su nueva soberana, estaba manifestando una común inclinación entre los intelectuales españoles, eclesiásticos (jesuitas en su mayoría) y seglares, hacia una cultura de signo simbólico y alegórico que reaccionaba contra la incipiente corriente racionalista, de origen francés, y que empezaba a ser conocida en España. Este giro, efectuado con gran fuerza, sobre todo por parte de los jesuitas, en la segunda mitad del siglo XVII, en realidad no era sino una prolongación del espíritu barroco, que en la corte de los Austrias, y especialmente durante

[97] E. de Sevilla, *Relacion de las fiestas, qve el Excelentissimo Señor D. Lvis de Gvzmán, Ponze, de Leon, [...] Hizo en Roma por el Nacimiento de [...] D. Carlos Felipe de Avstria [...]*, Roma, 1662.

este período de enfrentamiento con la corona de Francia, encontraba su más idóneo caldo de cultivo.

Las imágenes se utilizan como recurso simbólico y alegórico, es decir, como recurso de la memoria artificial para invocar las intenciones espirituales. El número cuatro era considerado el número simbólico por excelencia, y los cuatro elementos —tan habituales en el teatro calderoniano— se encontraban codificados en los tratados sobre mnemotecnia, de origen luliano [98].

Y a los cuatro elementos, relacionados con las cuatro partes del mundo, se dedicarán los cuatro arcos triunfales repartidos a lo largo del itinerario que recorrería Mariana el 15 de noviembre de 1649 en Madrid. La simbología del número cuatro —cuarto era el rey de nombre Felipe, soberano de la cuarta esfera— aparecerá de forma insistente en prácticamente todos los aparatos.

El Ayuntamiento aprobó el 30 de abril anterior la construcción de tres arcos, enconmendando esta ocupación al ensamblador y escultor Pedro de la Torre, y de cuya decoración debería de encargarse el pintor Francisco Rizi. La decisión había sido tomada el 27 de abril por la junta creada para preparar los festejos, formada por varios miembros del Ayuntamiento y presidida por uno del Consejo Real y «Protector de las fiestas», Ramírez de Prado, (que el 23 de abril había decidido que fueran cuatro los arcos que se levantaran). La causa que alegó la junta por la que se habían acordado sólo tres arcos fue la dificultad económica, pero gracias a la inmediata aportación de los gremios, fue aprobada el 5 de mayo la realización de una cuarta fábrica [99].

No sabemos a qué o a quiénes habían pensado dedicar los tres arcos, y en el caso de que se hubiera tratado de las partes del mundo, a cuál habrían dejado al margen [100]. Si en la mente del director icono-

[98] F. Rodríguez de la Flor, «Mnemotecnia y barroco: el "Fénix de Minerva", de Juan Velázquez de Acevedo», *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, XII, 1985, 183-203; A. Egido, *Introducción a La fiera, el rayo y la piedra, de P. Calderón de la Barca*, Madrid, 1989, p. 152.

[99] J.E. Varey y A.M. Salazar, «Calderón and the Royal Entry of 1649», *Hispanic Review*, 1966, 1-26.

[100] Sí sabemos, en cambio, dónde estarían emplazados dichos tres primeros arcos: en el Prado, a la entrada de la Carrera de San Jerónimo; en la Puerta del Sol; ante la iglesia de Sta. María. Por medio de una escritura de obligación, firmada el 22 de abril, Pedro de la Torre y Francisco Rizi se comprometieron a hacer un cuarto arco, ante el

gráfico se hallaba alojada desde el principio la idea de representar los cuatro elementos identificados con los cuatro continentes, en los que se extendían los dominios de Felipe, la reducción a tres arcos habría supuesto una completa modificación del programa. Fuera de toda duda queda la posible exclusión del Nuevo Mundo (omisión en la que se podría haber pensado precisamente por el hecho de ser «nuevo») en una fecha tan tardía como 1649. Desde muchos años antes América estaba presente en las fiestas y solemnidades de la Casa de Austria fuera y dentro de España, en aparatos, arcos, carros, desfiles, mascaradas, teatro y otras manifestaciones efímeras. Su presencia en esta ocasión, además, tendrá un especial significado, como más tarde veremos.

Así pues, bajo la dirección de Ramírez de Prado, los preparativos para la entrada se pusieron rápidamente en marcha. Aunque fue el responsable final del programa iconográfico, por deseo expreso del rey, quien le encargó la comisión de los festejos [101], contó con la directa colaboración de Juan Alonso Calderón. Este estudioso de los emblemas y de la genealogía de la Casa de Austria ejecutó el programa ideado por Ramírez de Prado, pero a su vez éste se inspiró en la obra de Alonso Calderón. Refundió sus ideas, elaboró el programa y lo aplicó a los aparatos y arcos, con la asistencia del propio Calderón [102]. Parece ser que también participó con «30 pliegos» en la relación de la entrada que Ramírez de Prado supervisaría antes de remitir un ejemplar a la Villa el 8 de marzo de 1650 [103]. El Ayuntamiento no quedó plenamente satisfecho por considerarla incompleta, y solicitó que se publicara una relación

Hospital de los Italianos, en San Jerónimo, conforme a la planta que Ramírez de Prado les entregara. Como en los otros arcos, De la Torre se encargaría de dirigir la arquitectura, alzado y armadura, y Rizi de la pintura y dorado de la fábrica y de las esculturas, comprometiéndose a tenerlo terminado para finales de junio. Cfr. AHP, Prot. 9.038, fols. 392r-393v. José de Villarreal y el padre Francisco de San José tasaron los arcos al precio de 8.000 ducados el del Prado, y 5.000 los de la Puerta del Sol y Sta. María. En el arco del Hospital de los Italianos se invirtió algo menos: 4.000 ducados. Cfr. AHP, Prot. 9.038, fol. 419.

[101] D.F. Andosilla y Enríquez, *Epitalamio a las felices bodas de nuestros Augustos Reyes Filipo y Mariana*, Madrid, 1649, cfr. en J. Alenda y Mira, *Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España*, Madrid, 1903, tomo I, p. 316

[102] J.E. Varey y A.M. Salazar, «Calderón and the Royal...», *op. cit.*, pp. 13 y ss.

[103] *Noticia del Recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora Doña María-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650. Cfr. J.E. Varey y A.M. Salazar, «Calderón and the Royal...», *op. cit.*, p. 14.

ampliada. El presidente del Consejo autorizó una nueva impresión en la que se introdujesen dibujos de «los arcos y demás ornatos», bajo la supervisión de Ramírez de Prado. La Villa propuso la impresión de una relación que en ese momento se estaba escribiendo, pero el rey ya había prohibido toda nueva publicación en la que no hubiese intervenido el humanista miembro del Consejo Real, en la que deberían incluirse las ilustraciones. Esta decisión había sido anterior a la del Ayuntamiento, pero por lo visto desconocían dicho acuerdo antes de redactar el suyo propio. Tal vez el gobierno de Madrid consideraba que en la *Noticia* de Ramírez de Prado no se le daba el suficiente reconocimiento a su intervención en la regia entrada [104]. En cualquier caso, no volvió a saberse nada de una posible segunda impresión.

Juan Alonso Calderón escribió el *Imperio de la Monarchia de España en las quatro partes del Mundo, defensa de sus derechos, precedencia y soberanía entre las demás del Orbe*, obra iniciada en 1644, y que se conserva en dos tomos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 984-985). En el primero dedica varios capítulos a exponer los derechos de la dinastía austríaca sobre Francia y sobre el gobierno de América, y los virreyes y capitanes generales de la Nueva España y su gobierno eclesiástico. Comienza el segundo tomo enumerando los reinos de España, a los que dedica la totalidad del volumen. Otra obra de Calderón, titulada *Excelencias de los Nombres de Philipo, y de Mariana, y del Numero Quarto, por serlo IV. Magestad de su nombre*, y cuyo sumario aparecía en su *Memorial* de 1651, se hallaba dividida en cuatro libros. En la exposición del segundo se lee: «En el Libro Segundo se traen los misterios del Número Quarto, por las quatro Regiones del Cielo, quatro Elementos, y quatro tiempos del año». Y el árbol genealógico que contiene el tercer libro presenta cuatro lados y una división en cuatro partes iguales [105]. Resulta evidente la utilización por parte de Ramírez de Prado de los escritos de J.A. Calderón en la elaboración de su programa ideológico para la entrada de Mariana en Madrid: la simbología del número cuatro, las pinturas genealógicas y los escudos de armas desplegados tenían su origen claro y concreto.

Pero la idea en la que más insiste Calderón en su *Imperio...* —convirtiéndose casi en una fijación— es la superioridad de España con res-

[104] *Ibidem*, pp. 18-20.
[105] *Ibidem*, p. 16.

pecto a Francia, derivada de la contemporánea rivalidad entre las dos monarquías. En aquel período de 1648-1649 —en el que la alianza entre las dos ramas de la dinastía Habsburgo quedaron reforzadas frente al común enemigo con el matrimonio del rey español con una princesa austríaca—, inmediatamente posterior a la firma de la Paz de Westfalia, finalizada la Guerra de los Treinta Años, de tan nefastas consecuencias para la Casa de Austria —con importantes pérdidas de sus posesiones europeas [106]— y tan beneficiosas para la corona francesa, la imagen del rey de España como Marte había sufrido una radical transformación, pasando a encarnar al dios de la guerra el rey de Francia, el *Mars Gallicus* del tratado de propaganda antifrancesa escrito por Jansen. Atrás había quedado el significado positivo de la identificación de Felipe IV con Marte, y en 1648 ya nada recordaba el optimismo belicoso que había caracterizado los primeros años de su reinado. Marte era ahora nombrado con un sentido negativo, imagen viva de la envidia en *El Nuevo Olimpo*, comedia representada en el Salón Dorado del Alcázar en diciembre de 1648, con motivo del cumpleaños de la nueva reina, antes de su llegada a España [107].

La obra de Calderón, reutilizada en 1649, en plena efervescencia bélica franco-española, formaba parte de una serie de panfletos publicados a partir de la ruptura de las hostilidades entre las dos coronas. El mismo conde-duque apoyó la aparición de estas publicaciones, consciente de su valor propagandístico. La primera de estas obras fue la *Conspiratio Haeretico-Christianissima*, del fiscal de la Inquisición de Murcia Juan Adam de la Parra. A este manifiesto le siguieron otros de carác-

[106] La derrota de los Habsburgo en 1648 significó el fin de su pretendida hegemonía sobre Alemania. La poderosa presencia de la Casa de Austria en Europa, y su defensa del catolicismo, ambos hechos para los que era fundamental la estrecha colaboración entre Viena y Madrid, sufrieron el triunfo de una Francia expansionista «defensora del equilibrio de los demás estados europeos, amenazado por el dominio hispanoaustríaco». La Paz de Westfalia no afectó de igual modo a España, que siguió conservando sus posesiones flamencas; sólo supuso su reconocimiento a la independencia a las Provincias Unidas. Cfr. A. Domínguez Ortiz, «"Coyuntura internacional y política interior": *Esplendor y Decadencia*. De Felipe III a Carlo II», *Historia 16*, Octubre, 1981, 7-30.

[107] FAMA: «[...] Juzgo que España está doliente, y lidia / no sólo ya con Marte, con su envidia. / Religiosa, y valiente en toda parte, / yo fui, yo soy de su valor testigo, / por ser mayor, padece eterno a Marte, / (que la envidia al mayor juzga enemigo:) / [...]». Cupido: «A mí, que a Venus no, me fue otorgado / el arco atroz, la flecha vengativa, / con que, de Marte airado / venzo la espada de diamante viva, / [...]».

ter más oficial y elaborados por escritores cercanos a Olivares –Guillén de la Carrera, José Pellicer, Juan de Jáuregui, Saavedra Fajardo– y alistados por él mismo con el fin de lanzar una campaña de propaganda comparable a la desplegada con gran habilidad por Richelieu [108].

En la entrada de Mariana en Madrid su ideólogo, sin embargo, prefirió ignorar a la nación hostil al imperio, a quien sólo cabía ensalzar en un acontecimiento semejante, organizado con el fin de exponer sus triunfos. Además, el momento era delicado, y cualquier mención habría sido poco oportuna e innecesaria, pues, a pesar de todos los reveses que estaba sufriendo la dinastía de los Habsburgo y del empeño francés por acabar con su poderío, el imperio seguía teniendo su sede en Viena, y en Madrid Felipe aún merecía seguir siendo llamado *El Grande*.

La archiduquesa Mariana, hija del emperador Fernando y de la infanta María –hermana de Felipe IV–, salió de Viena acompañada de su hermano el rey de Hungría, el 13 de noviembre de 1648, exactamente un año, menos dos días, antes de su entrada oficial en Madrid. Recorrió durante ese tiempo los dominios de la corona española, deteniéndose en algunas de sus ciudades, en donde fue recibida solemnemente [109].

El 4 de septiembre de 1649 desembarcó en Denia, hecho festejado ese mismo día en Madrid con una mojiganga organizada por el almirante de Castilla, y el 7 de octubre se celebraron los esponsales en Navalcarnero, pequeña villa cercana a Madrid y, desde luego, un lugar poco apropiado para servir de marco a la boda del rey de España; pero razones de orden económico justificaron la elección: existía la costumbre de eximir de impuestos a la localidad en donde se efectuaran los enlaces regios; de esta forma, al elegir un lugar tan pequeño, el privi-

[108] J.H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990, pp. 479 y ss.

[109] El 17 de junio de 1649 tuvo lugar la entrada pública de Mariana y Fernando en Milán. La ciudad levantó cinco arcos dedicados el primero a Mariana, el segundo al rey de Hungría, el tercero a Felipe IV, el cuarto al gobernador de Milán, marqués de Caracena, y el quinto al emperador Fernando III. En el tercero, correspondiente al rey de España y las cuatro partes del mundo, posiblemente el más grandioso, flanqueaban al águila imperial dos esculturas de bulto de seis brazos de altura cada una, Europa y América: «De América hacía representación la segunda. Tenía plumas en la cabeza, y en el ropaje, y en el cuello gargantilla de perlas; con la diestra empuñaba un Cetro de oro; y en la siniestra sustentaba un escudo, en que se veía figurada una Pantera; con este mote: *Terrae grave pondere sceptrum*. Cfr. H. Mascareñas, *Viage de la Serenissima Reyna Doña Maria Ana de Austria, segunda muger de Don Phelipe Quarto deste nombre, Rey Catholico de Hespaña, hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena*, Madrid, 1650, p. 30.

legio no afectaba demasiado, o prácticamente nada, a las desgastadas arcas de la corona [110]. El 4 de noviembre llegaron Mariana y Felipe a Madrid, pasando a residir al Palacio del Buen Retiro, previamente reformado, y de donde saldría la reina y su cortejo para realizar la solemne entrada unos días después, como venía haciéndose tradicionalmente desde hacía más de un siglo.

Con objeto de no resultar prolijos, evitaremos la descripción pormenorizada del recorrido triunfal de Mariana, limitándonos a señalar los aparatos dispuestos en calles y plazas. Del Buen Retiro al Alcázar se había trazado una ruta inalterable —que es la que se repetiría sistemáticamente en todas las entradas públicas—, y ésta fue la que limpió y adornó la Villa para que la joven reina gozara de su vista, y a su vez fuera centro del espectáculo que se ofrecía a los vecinos de Madrid [111].

En cada esquina se dispuso un tabladillo —36 en total—, en el que se representaban pequeñas piezas teatrales y se ejecutaban danzas [112].

El primer aparato, un pequeño pórtico de orden corintio, con dos cuerpos y frontispicio, en la entrada del Buen Retiro, presentaba tres alegorías de evidente significación: la Seguridad, la Esperanza y la Felicidad [113]. En el Prado, a un lado y a otro, vallas pintadas de plata

[110] R.A. Stradling, *Felipe IV y el Gobierno de España (1621-1665)*, Madrid, 1989, pp. 474 y ss.

[111] Una relación manuscrita anónima hace mención a la presencia del embajador de Turquía entre los asistentes al recibimiento y el propio Felipe IV se hace eco —en una carta dirigida a sor Luisa Enríquez el 7 de diciembre de 1649— de las muestras de admiración que el diplomático manifestó ante el derroche de medios desplegados para celebrar los festejos en honor de la reina Mariana: «[...] el Embajador del Turco ha visto la entrada y la máscara, porque es amigo de ver cuanto hay, y así no se le escapa nada, y me dicen está harto, espantado de lo que ha visto estos días, y que ha dicho que los españoles o son locos o están muy sobrados». Cfr. J. Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava (Un epistolario inédito)*, Salamanca, 1986, p. 114. *Entrada de la Reyna D. Mariana*, Madrid, 1649, BN, Mss. 18.717-28, fol. 256v.

[112] «Las puntas de las calles ocupaban, / Teatros treinta y seis, que bien dispuestos, / Todos los embarazos rechazaban, / Con atención y arte estaban puestos, / Para salas aquellos que danzaban, / Algunos a los cómicos expuestos, / Y todos con festejos diferentes, / Eran la alegría de las gentes». Cfr. D.F. Andosilla, *Epitalamio a las felices bodas...*, *op. cit.*, fol. 6 (sin numerar).

[113] «Su Majestad manda que la planta que de orden suya se ha hecho de la puerta por donde ha de salir del Retiro la Reina nra. señora se ejecute en la forma que está trazada por Alonso Carbonel en cuyo poder está, que hoy me la mostró. Avísolo a Vs.

y azul servían de contención a las masas que se agolpaban para ver pasar a su nueva soberana. Antes de llegar a la Carrera de San Jerónimo, se alzaba, junto a la conocida como Fuente del Olivo, un enorme Monte Parnaso y sobre él, el Caballo Pegaso como prefiguración de los cuatro elementos (cuerpo-tierra, alas de cisne-aire, aletas de pez-agua, fuego en los ojos) y al otro lado, mirando a la Carrera, Hércules, personaje mitológico estrechamente vinculado a la historia de España y con cuyos reyes siempre se le parangonaba. Ramírez de Prado quiso presentar aquí al héroe tebano como imagen de Felipe IV y de la elocuencia, pero con el fin de no hacer referencia alguna al Hércules gálico, optó por unirle a Apolo —a veces se relacionaba a Alcides con el sol— y a las Nueva Musas —alegorías del arte y de la actividad intelectual [114]. En lo alto del monte, nueve estatuas representaban a nueve poetas españoles, aunque para ser más exactos, habría que decir *ibéricos*: Séneca, Luciano, Marcial, Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Luis de Camoens, Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo [115]. Entre Pegaso y Hércules, Apolo —dios que reunía todas las virtudes, personificadas a su vez en Felipe IV, el Real Planeta, a quien se identificaba con el sol, con Apolo, en una imagen ya familiar en el año que nos ocupa— presidía el coro de las Nueve Musas, formado no por estatuas sino por miembros de la Capilla Real que cantaban y tañían sus instrumentos.

Enfrente del Monte Parnaso, en la Torrecilla de Juan Fernández, se puso una pirámide con una escultura dorada de la Alegría y cuatro lienzos con pinturas y versos latinos traducidos por Pedro Calderón de la Barca, quien también se encargó de traducir todos los demás repar-

para que haga así se ejecute y que sea luego. Dios guarde a Vs. muchos años, Madrid, 21 de julio 1649», AHP, Prot. 9.038, fol. 450r. Ante la puerta, ampliada en altura 4 pies, por la que había de salir Mariana, se levantó una portada cuya traza firmó Alonso Carbonel, maestro de obras del Buen Retiro. La fábrica, de madera, debería permanecer aún después de este 15 de noviembre, hasta que su Majestad decidiera que debía ser retirada. *Memoria y condiciones con que se a de hacer y fabricar la portada que se pretende hacer en la puerta del Retiro por donde a de salir la Reyna Nuestra a caballo para la entrada que a de hacer en Madrid*, AHP, Prot. 9.038, fols. 425r-455r.

[114] R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pp. 153 y ss.

[115] J.E. Varey, «Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid en 1649», *Baroque*, 5, 1972, pp. 89-95.

tidos por los distintos aparatos. Esta participación del dramaturgo en los festejos de la entrada ha hecho que durante mucho tiempo se le creyera autor de la *Noticia...* o incluso del programa iconográfico, confundiéndole con Juan Alonso [116].

El trayecto hasta el primer arco, el cual se hallaba en la confluencia del Prado y San Jerónimo, junto a los jardines del duque de Lerma, se vio adornado por lienzos con galerías, palacios y jardines pintados en perspectiva [117].

El elemento del arco dedicado a Europa, de orden corintio, era el aire. Tres reyes —Alfonso VI, Juan II y Carlos I— de Castilla y León (presentes en dos estatuas) y el héroe de Covadonga, don Pelayo, pintados en tres lienzos, recordaban las pasadas glorias de la monarquía hispana. Y dos esculturas, Alemania e Italia, representaban los dominios de la Casa de Austria en el continente (habría que preguntarse el porqué de la ausencia de una alegoría de los Países Bajos). También aparecían las cuatro estaciones, cuatro estatuas, acompañando a las horas —12 muchachos pintados en un lienzo— los signos, los planetas y los siete días de la semana —pintados en otro—; y en un tercer lienzo, los cuatro vientos: Zéfiro, Euro, Austro y Bóreas. Coronaba el arco una estatua de Europa, sobre el toro adornado con guirnaldas y flores, y un águila (Aire) sobre dos mundos.

El segundo arco, en la Carrera de San Jerónimo, pertenecía a Asia y a sus cuatro partes, cuatro efigies simbolizando cuatro colonias portuguesas: Malaca, Goa —figuras femeninas—, Ormuz y Ceilán —figuras masculinas—, que pasaron a engrosar con la anexión del reino luso a la corona española las posesiones asiáticas de ésta, que en origen se reducían a las islas Filipinas. En el clima de revueltas populares y rebeliones políticas de signo independentista —iniciadas a principios de la década— en Cataluña y Portugal, que estaba entonces viviendo España, no venía mal recordar a las provincias rebeldes, sobre todo a la segunda, cuya causa estaba prácticamente perdida, que seguían siendo súbditos del rey de España y que sus posesiones eran las posesiones de España, demostrándoles de esta forma la invalidez de sus aspiraciones

[116] J.E. Varey y A.M. Salazar, «Calderon and the Royal...», *op. cit.*, pp. 4 y 23.

[117] También se hizo un puente de madera sobre el arroyo del Prado, ampliación de uno ya existente, para ensanchar el camino entre la huerta de la Duquesa de Lerma y San Jerónimo. Cfr. AHP, Prot. 9.038, fols. 494r-495r.

secesionistas. Las estatuas de Asia —sentada en la tercera parte del mundo, acompañada del Arca de Noé con la paloma y el ramo de olivo, el arco iris y un incensario— y la Tierra —con un león y coronada de espigas, rosas y flores— remataban la fábrica.

En la Puerta del Sol el tercer arco estaba dedicado a África y al fuego. En un gran lienzo pintaron a los Reyes Católicos, junto a su hija Juana, entrando en Granada, y en otro a Felipe III y Margarita de Austria, sentados en sus tronos, presenciando las conquistas realizadas durante su reinado en la costa atlántica de Marruecos y la expulsión de los moriscos. En un tercer lienzo, Atlante soportaba el peso del mundo en sus hombros, peso que compartía con Alcides —con el rostro de Felipe IV— a un lado, y al otro, Mariana en actitud de querer ayudarle. La presencia de Hércules en este arco se justificaba por ser África y España el campo de acción de sus trabajos y por identificársele con el monarca español, como ya era habitual, aludiendo a su tarea de sostenedor del imperio. Febo, coronado por el sol, y África, sobre un cocodrilo y junto a un sol poniente, presidían el arco.

En las gradas de San Felipe, en una galería de orden dórico, se dispuso la *Genealogía de los Reyes de Castilla y Emperadores de Alemania* [118], junto a los retratos de Felipe y Mariana. Cuatro antepasados por cada parte, ocho estatuas en total, se situaron en nichos, y a cada una acompañaba un lienzo con una alegoría o un triunfo alusivos. Por ejemplo, a Felipe el Hermoso le correspondía un águila y un león sobre un mundo, referencia a la primera unión de las dos dinastías, de Austria y de España. Le seguían Carlos V, Felipe II y Felipe III. La rama austríaca la componían Fernando I, el archiduque Carlos, y los emperadores Fernando II y Fernando III, padre de Mariana. A este último le acompañaba la batalla de Nördlingen, de la que fue vencedor como general del ejército imperial, en 1634, junto a las tropas españolas bajo el mando del cardenal-infante don Fernando, cuyo concurso fue decisivo para el triunfo sobre los suecos y la recuperación de la mayor parte de Alemania [119].

[118] *Noticia del Recibimiento..., op. cit.*, p. 66.

[119] El Marqués de Saltillo facilita las condiciones en que Antonio Ponce, Francisco de Aguirre y Julián González, pintores; Manuel Correa, escultor; y Andrés Muñoz y Martín de Velasco, doradores, se comprometieron a adornar las gradas de San Felipe, conforme a la traza hecha por Luis Carducho. Las ocho figuras de los Reyes y Empera-

Al llegar a la Puerta de Guadalajara, en la Calle Mayor, la real comitiva encontró un arco levantado por el gremio de los mercaderes de la seda y no por el Ayuntamiento, interrumpiendo de esta forma el ciclo de las cuatro partes del mundo y de los cuatro elementos. En él aparecían varios jeroglíficos y una estatua de Narciso junto a diversas plantas florales y frutales. El arco se dedicó al Árbol genealógico de la Casa de Austria [120].

La decoración de la Calle Mayor, entre la Puerta de Guadalajara y la de Santa María, corrió a cargo de los plateros [121] y consistió en dos pirámides rematadas por una esfera y un castillo. De ellas partía un corredor fingido con barandillas, sátiros ejerciendo de atlantes y 40 aparadores de forma triangular con ocho gradas cada uno. Cerraban el corredor «otras dos pirámides en la misma forma que las primeras, tan llenas de plata que parecía el cerro del Potosí labrado», coronadas por un león sobre una esfera [122].

dores, así como los nichos, serían dorados, y el arquitrabe de la galería que los enmarcaba debía imitar jaspe. Se introdujeron algunas variaciones con respecto a la traza: por ejemplo, en vez de los jarrones que debían coronar la cornisa dorada, se pusieron los correspondientes escudos, y en vez de sátiros se dibujaron ángeles. La obra, que empezó a montarse el 23 de septiembre de 1649 por los maestros ensambladores madrileños Juan García y Domingo de Arcal, se valoró en 46.500 reales de vellón. Cfr. marqués de Saltillo, «Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 121, 1947, pp. 365-393.

[120] *Entrada de la Reyna D. Mariana*, fol. 259v; *Noticia del Recibimiento..., op. cit.*, pp. 74 y ss.

[121] Del compromiso de este gremio para costear el adorno del citado tramo tenemos noticia gracias a la «Carta autógrafa de D. Miguel Gerónimo de Val al cronista de Aragón Juan Francisco Andrés, fecha en Madrid a 3 de julio de 1649, dándole cuenta de las prevenciones de arcos, inscripciones, etc., para solemnizar la entrada de la reina Dña. Mariana de Austria». Cfr. J. Alenda y Mira, *Relaciones de Solemnidades..., op. cit.*, pp. 311 y ss. En esa fecha ya habían empezado a construirse los arcos, si bien el firmante ignoraba los programas que los ilustrarían, para cuyo conocimiento remite al director ideológico, Lorenzo Ramírez (de Prado).

[122] *Entrada de la Reyna D. Mariana*, fol. 260r. Coincidieron los testigos de la entradas que luego en forma de crónica en prosa o en verso quisieron dejar constancia de lo que vieron, a la hora de elogiar los ornamentos de los plateros, pues también Andosilla recurrió a la imagen de los metales preciosos extraídos de las minas de las Indias occidentales: «A cada cual [aparador] parece que adornaba, / Del Perú, o de Méjico un Minero, / Que era en lo mucho del metal reluciente, / El parto de una mina de Occidente». Cfr. D.F. Andosilla, *Epitalamio a las felices bodas..., op. cit.*, fol. sin numerar, a pie de folio figura «D2».

La fachada de la iglesia de San Salvador, en la plaza del mismo nombre, aparecía cubierta de tapices y de retratos de los miembros de la Casa de Austria pintados por Velázquez, y en la fuente de dicha plaza pusieron una estatua de la diosa Palas.

A las puertas de la iglesia de Santa María se dedicó el cuarto arco a América, entre otras razones, según el anónimo cronista, por encontrarse junto a las casas del ministro de su majestad don Luis Méndez de Haro y Guzmán, quien ostentaba el cargo de registrador perpetuo y gran canciller de las Indias. El elemento que correspondió a este arco de orden compuesto fue el agua, y por ello se pintó de plata y azul casi en su totalidad, colores que dominaban en la mayoría de los ornamentos dispuestos para el recibimiento. A ambos lados del vano del arco había dos lienzos: de uno de ellos se conserva el boceto preparatorio de Francisco Rizi (lámina 10), en el que se ve a Colón ante Fernando el Católico dándole noticia de su descubrimiento. Pone a sus pies los instrumentos de navegación, y tras él aparecen Baco y Hércules, personajes unidos a la historia de España como precursores de empresas conquistadoras [123]. Una india, imagen de Santa Fe de Bogotá, en Nueva Granada, cubierta de esmeraldas, ofrecía un mineral de esta piedra preciosa de la que Colombia era rica. Parece ser que las fuentes del artífice en su dibujo y las del autor del programa iconográfico, que son las que se impusieron en el lienzo definitivo, no coincidían. Rizi representa a Baco como al dios del vino, al que se identifica por los racimos y pámpanos en su cabeza, y en la descripción el cronista habla del primitivo visitante de España, un personaje distinto al de la mitología clásica [124]. También el fondo del dibujo se diferencia del descrito, en donde se ven «Islas i promontorios» en lugar de las carabelas. La imagen del Rey Católico procedía de «un original de Alberto Durero» [125]. El otro lienzo mostraba a Hernán Cortés en la costa mejicana quemando sus naves; junto a este lienzo, la efigie de una mujer adornada con perlas y plumas personificaba a la isla de la Margarita («perla»).

En el centro, sobre el arco, en un gran lienzo de 26 pies de ancho por 24 de alto, se representó la ciudad de Cuzco asediada por los in-

[123] R. López Torrijos, *La mitología..., op. cit.*, pp. 155 y ss.
[124] *Ibidem*, p. 155.
[125] *Noticia del Recibimiento..., op. cit.*, p. 85.

Lámina 10. Dibujo de Colón ante el Rey Católico para el arco triunfal de la entrada de Mariana de Austria en Madrid, 1649.

dios. El otro boceto de Rizi (lámina 11) que ha llegado hasta nosotros se ajusta a la descripción de esta pintura: tres puertas se abren a los muros de la ciudad, defendida por un grupo de españoles, capitaneados por Pizarro, del ataque de los indios, quienes aparecen en primer plano, cayendo a los pies de los defensores y sirviendo a éstos de parapeto. La Virgen, que no lleva al Niño en sus brazos en el dibujo preparatorio, pero sí en el lienzo, despliega su manto protegiendo a los soldados cristianos. Los indios llevaban los objetos con los que son representados habitualmente, imagen por excelencia del Nuevo Mundo:

plumas, aljabas, arcos y saetas. También el ornato de la escena siguió bastante fielmente al original de Rizi:

> Eran guarnición de este cuadro sobre fajas de plata, que la cercaban, hasta su medio punto, muchos cupidillos, que fingidos de oro, vertían cornucopias, y festones de flores, y frutas; y en el medio punto superior de enmedio, cartones de oro, que ceñían una cabeza de un serafín, quedando a los lados, en forma de enjutas, sitios, que con gallardos miembros se unían sobre las fajas, recibiendo la última cornisa [126].

Dos de las relaciones, de las varias que estamos manejando, presentan ciertas coincidencias que incluso llevan a tener las mismas confusiones identificativas, como en el caso de los lienzos de Colón, Pizarro y Cortés. El manuscrito anónimo en prosa, después de hacer referencia a Cortés ordenando a sus hombres que barrenaran los barcos, relata la ofrenda del Nuevo Mundo al rey Fernando sin mencionar a Colón, dando a entender que sigue siendo el conquistador de Méjico el protagonista de la escena. En cambio, atribuye a Colón la defensa de Cuzco, si bien el cronista se limita a apuntar —de lo que se deduce que su error se debía a una falta de datos— que se trata de «la Batalla de Colón en que se le apareció Ntra. Sra.». Indudablemente, ignoraba que la ciudad asediada era Cuzco y, por tanto, que el caudillo que luchó contra los sitiadores era Fernando Pizarro, hermano de Francisco, ayudado por la presencia de Nuestra Señora de los Ángeles, según se afirmaba tradicionalmente. Errores muy similares, y la misma desinformación —Cortés presentando el Nuevo Mundo al Rey Católico y victorias auspiciadas por la Virgen— muestran los endecasílabos de Andosilla, lo que nos hace pensar en un trasvase de datos entre el folleto manuscrito y el *Epitalamio* publicado el mismo año 1649 [127].

Los lienzos de Colón y Cortés tenían su correspondiente estatua sobre los pedestales del segundo cuerpo: Perú y Méjico, la primera con

[126] *Ibidem*, p. 98.

[127] «De esta fachada estaba preseidente: / Donde Cortés ostenta vencimientos, / Que dispone la Virgen, que presente / Le patrocina en todos sus intentos: / De un lado al Rey ofrécele obediente / Un mundo que ganaron sus alientos, / Naves, y mar se pintan a otro lado / Y la tierra donde ha desembarcado». Cfr. D.F. Andosilla, *Epitalamio...*, *op. cit.*, fol. 13r, sin numerar.

sus armas, dos culebras de oro, el cerro de Potosí y una vicuña. Méjico, capital de Nueva España, también presentaba la imagen de un indio ricamente vestido, y sus atributos eran una peña con un tunal —o higuera de Indias—, y un águila.

El Nuevo Mundo, una estatua de plata con tocado de plumas y perlas en la frente, arco y aljaba, coronaba el frontón triangular, rematando de esta forma toda la fábrica. Posaba la mano izquierda en un globo; a un lado se alzaba el cerro de Potosí y a sus pies se veían mazorcas de maíz, papagayos y trozos de plata y de nácar. En la dedicatoria se subrayaba el protagonismo de la ciencia en el descubrimiento de Colón y el de las armas en las conquistas de Cortés. Y la Fe, como única fuerza y verdadera razón de ambas empresas.

La parte posterior del arco se decoró con escenas de la vida y milagros de San Isidro, patrón de Madrid, y Santa María de la Cabeza, su mujer, por su relación con el agua, elemento del arco.

El lienzo correspondiente al del asedio de Cuzco mostraba una tempestad con inundaciones de las que surgía el escudo de la Casa de Austria, flanqueado por el archiduque Rodolfo y el Santísimo Sacramento, símbolo de la fe.

En el reverso de las estatuas de Méjico y Perú estaban los ríos Nasón y de la Plata, junto a las Columnas de Hércules y —según el cronista— de Baco, fundadores o primeros moradores de Hispania, con el *Plus Vltra*. Neptuno, en su concha, con tridente y un delfín, remataba el arco en el haz que miraba al Alcázar [128].

Los versos que acompañaban al dios del mar [129] encierran una intención que no debe pasársenos por alto. Elocuentes y representativos de un sentimiento general reinante en España desde hacía tiempo, venían a expresar una opinión que, en cierto sentido, había sido sugerida años antes por el amigo y confidente de Olivares, el conde de Huma-

[128] *Noticia del recibimiento..., op. cit.*, pp. 83-96.

[129] «Si a Europa blando corresponde el Viento / Si a Asia, la Tierra fértil favorece; / Si a África el Fuego sue esplendor ofrece, / Gozando cada cual de su Elemento. / Bien a América yo rendir intento, / El Mar, que ella su imperio me merece, / Pues con vagas repúblicas guarnece / La lid de su continuo movimiento. / Desde hoy, pues, mi tridente no presuma, / Que hay más Venus, que el Águila Alemana, / En cuyo nombre, estrella y mar se encierra: / Porque América, corte de la espuma, / Muestra que sola ella, a Mariana / Da más Triunfos, que Fuego, Viento y Tierra». Cfr. *Noticia del Recibimiento..., op. cit.*, p. 96.

nes, quien creía oportuno, al comienzo de la ruptura de las hostilidades entre España y Francia, en 1635, que debían abandonarse definitivamente los Países Bajos —y declarar independiente al ducado de Milán—, destinando el dinero ahorrado del mantenimiento de las posiciones españolas en aquellos territorios al refuerzo de las defensas de España y las Indias occidentales [130]. Consideraba, así pues, de mucha más utilidad la conservación de las nuevas colonias de Ultramar que el empeño por aferrarse a unos dominios desgastados por los continuos conflictos que provocaban los estados europeos no dispuestos a seguir tolerando la omnipresencia hispano-imperial en el continente.

América recibía a Mariana no como una parte más del mundo, como una parte más del imperio. La simbología de su imagen trasciende el simple recuento de posesiones de la corona española. América, en ese momento, en que el imperio se encontraba convulsionado por el desastroso efecto de una paz desigual, no puede aparecer como una conquista más; es la esperanza de una España desencantada y humillada por sus enemigos, y sólo un Nuevo Mundo podía seguir justificando la grandeza de Felipe. El mantenimiento de los Países Bajos no suponía sino problemas y gastos para la corona; en cambio, las Indias occidentales, a pesar del acoso comercial de los holandeses, de la toma de algunas islas en el Atlántico por parte de ingleses, holandeses y franceses, y de la piratería inglesa y holandesa —que provocaba verdaderos perjuicios a las colonias españolas—, eran las únicas que podían evitar la pérdida de la tan valorada reputación.

La presencia de España en África y Asia no era tampoco comparable a la que gozaba en América, pues sólo poseía un reducido número de enclaves en la costa norte del primero y en cuanto al segundo, las posesiones con una cierta entidad pertenecían al reino de Portugal, por poco tiempo ya bajo dominio español. En cambio, los extensos territorios que abarcaban los virreinatos de Méjico y Perú, además de las incursiones y conquistas realizadas por los colonizadores españoles hasta Kansas y California, por el norte, y Buenos Aires, por el sur, conferían a la monarquía hispana el carácter de un auténtico imperio, legítimo y prácticamente imposible de arrebatar. Por ello, los daños infligidos por los europeos en los territorios de Ultramar, ade-

[130] J.H. Elliott, *El Conde-Duque..., op. cit.*, p. 481.

más de no mermar apenas el poderío español, no hacían sino mostrar la necesidad y la utilidad de invertir dinero y esfuerzos en la defensa del Nuevo Mundo y en la mejora de su explotación.

Traspasado el Arco de América, Mariana, junto a los grandes, bajó de su palafrén para entrar en la iglesia de Santa María, en donde se cantó el *Te Deum*, tras lo cual prosiguieron su recorrido hasta Palacio. En la Plaza del Alcázar, en la que se dispusieron luminarias en plata y azul, había dos estatuas: Mercurio, mensajero de los dioses, e Himeneo, protector del Matrimonio, cuyos cometidos nos los explica Calderón de la Barca en el acto III de su comedia *Guárdate del Aqua Mansa*:

> Que Mercurio, de los Dioses
> Embaxador su jornada
> a la vista de Palacio
> feneció, y ansi acabada
> la fatiga del camino
> a Imeneo se le encarga;
> porque uno su Culto empiece, donde otro su culto acaba [131].

En el corredor que conducía hasta Palacio, flanqueado por 340 vallas de madera de 9 pies de ancho por 4'5 de alto, pintadas de azul y plata como aquellas del Prado [132], se encontraban esperando dos

[131] Las efigies de Mercurio e Himeneo aparecen en el frontispicio diseñado por Francisco Rizi y grabado por Pedro de Villafranca, para la *Noticia del Recibimiento...* Según Varey, podrían sugerir el aspecto de las dos estatuas de la plaza de Palacio. *Cfr.* J.E. Varey, «Motifs artistiques...», *op. cit.*, 94 y ss.

[132] *Memoria de la forma que han de ir pintadas las vallas y plateadas conforme a la traza que se ha elegido, y condiciones con las que se han de hacer posturas y rematar, y asimismo las luminarias que se han de pintar y poner en la plaza de palacio. Es en la manera siguiente: Primeramente, las ciento veinte vallas enrasadas entrambas a dos partes han de ir de azul esmaltes las más que hubiere menester hasta que esté bien cubierto, y en los campos de las vallas mascarones y fruteros con bandas de plata y oscurecido conforme a la traza. Las doscientas y veinte vallas que van enrasadas por una parte solamente han de ir en la conformidad que las de arriba por la parte enrasada. Los palos y luminarias de azul y blanco entorchado o culubrado. Las cuales dichas vallas y luminarias han de tener obligación las personas en quien se remataren de tenerlas acabadas quince días antes que hubiere de ser la entrada de la Reina nra. Señora [...]*, AHP, Prot. 9.038, fol. 506r. *1649-VII-14. Dos trazas dibujadas, como ejemplo de cómo han de pintarse las vallas y los palos de las luminarias, que se han de poner en la Plaza del Palacio. Lorenzo de Dueñas (maestro de obras) y Juan de Haro (maestro de pintores). Incluido*

carros triunfales con figuras esculpidas sobre los mismos y tirados por dos leones, uno, y dos águilas, otro. En cada carro, un coro acompañado por instrumentos agasajaba con su canto a Mariana, quien se adentró en el Alcázar, en donde la esperaba el rey, después de haber recibido los besamanos y homenajes de grandes, damas y regidores de la Villa que el protocolo exigía [133].

En cuanto a los artistas que se ocuparon de las trazas y fábrica de los aparatos, de dirigir su construcción y de plasmar en imágenes el programa iconográfico elaborado por Lorenzo Ramírez de Prado, el Ayuntamiento no ahorró esfuerzos a la hora de contratar a los más cualificados, cuyo trabajo en la corte, en algunos casos, les hacía especialmente idóneos para este cometido.

La traza de los arcos se encomendó a Marcos Lucio, Francisco Gutiérrez y Juan de Gandía, cuyos diseños fueron supervisados por el maestro mayor de obras de la Villa, José de Villarreal. De la fábrica de los arcos se encargaría, como dijimos más arriba, el ensamblador y escultor madrileño Pedro de la Torre [134], y del dorado y de las pinturas que los ilustrarían, Francisco Rizi. Las esculturas fueron hechas por Sebastián de Herrera Barnuevo y sus ayudantes Manuel Pereira –quien esculpió las efigies de Mercurio e Himeneo [135]–, Bernabé de Contreras y Juan Sánchez Barba. Los jeroglíficos fueron ideados por Francisco de Lobera y los versos escritos por José de Guevara [136].

en la escritura por la que Lorenzo de Dueñas y Juan de Haro se comprometen a pintar y poner las vallas y las luminarias que se han de instalar el día de la máscara en que hace su entrada la reina, AHP, Prot. 9.038, fols. 504 y ss. En Planos, trazas y dibujos del AHP.

[133] Los carros avanzaban por medio de un sistema de tornos manejados manualmente, acompañando a la reina a su paso hasta la puerta del palacio, de forma que no se viera a los conductores, ocultos detrás de los carros arrimados al lateral oeste de la plaza. Cfr. *Memoria y condiciones con que se an de hacer y formar los dos carros triunfales que se pretende hacer en la Plaça de Palacio para las fiestas de la entrada de la Reyna nuestra Sra.*, AHP, prot. 9.038, fols. 406r-407r.

[134] En una escritura firmada el 9 de agosto de 1649, Pedro de la Torre y sus ayudantes se obligaban a realizar los arcos y a dejarlos terminados en la madera desnuda sin otros ornamentos que los puramente arquitectónicos. Solicitaban los toldos para cubrir y proteger los arcos hasta el momento de su exhibición, y asimismo pedían a los pintores y escultores –quienes acostumbraban dejar lienzos y estatuas al pie de los arcos– que se encargaran ellos mismos de poner sus obras en los sitios correspondientes. Cfr. AHP, Prot. 9.038, fols. 420r-421v.

[135] J.E. Varey, «Motifs artistiques...», *op. cit.*, 94.

[136] J.E. Varey y A.M. Salazar, «Calderon and the Royal...», *op. cit.*, 7-9.

Posteriormente, y durante la ejecución de los aparatos, fueron añadiéndose otros artífices de renombre, como Alonso Cano o Luis Carducho. Asimismo, las atribuciones señaladas en los acuerdos previos del Ayuntamiento cambiaron de manos en varias ocasiones: por ejemplo, Juan de Gandía realizó la estatua de la Alegría, en la Torrecilla del Prado. Este pintor y arquitecto se había obligado además a pintar el Monte Parnaso y las figuras de las Musas (que luego no llegaron a hacerse, siendo sustituidas por personas), Apolo, Pegaso, Hércules y los Poetas, los pedestales de Himeneo y Mercurio y a dorar estas dos estatuas. También debería pintar los pedestales de la Torrecilla del Prado [137]. En la realización del Parnaso estuvo ayudado por los maestros ensambladores Juan Pérez y Esteban de Córdoba. Obra de Sebastián Herrera Barnuevo fueron las estatuas de los nueve poetas españoles [138]. Y las perspectivas de las galerías, jardines y palacios que decoraban el Prado fueron también obra de Juan de Gandía [139]. Parece ser que el arquitecto, escultor y pintor Alonso Cano intervino concretamente en el Arco de los Mercaderes de la Puerta de Guadalajara, según Lázaro Díaz del Valle [140]. Los carros fueron construidos por Juan Caramanchel a partir de los diseños de Luis Carducho —hijo de Bartolomé—, matemático y arquitecto militar, quien además se ocupó de esculpir sus figuras y de adornarlas.

La desaparición el año anterior del que había sido maestro mayor de las obras reales, Juan Gómez de Mora, ha impedido averiguar si la Villa habría contado con su participación, como ya lo había hecho en anteriores ocasiones, como tracista de construcciones efímeras. Indudablemente, la no intervención de este arquitecto —de completa formación teórico-práctica, representante de la tradición más puramente española del constructor profesional, dominador de las reglas de construcción, para quien el conocimiento de los órdenes clásicos tenía igual

[137] AHP, Prot. 9.038, fols. 398r-399v.

[138] El conjunto del Parnaso fue atribuido por Palomino a Herrera Barnuevo en su tomo III de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Cfr. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, p. 135.

[139] J.E. Varey, «Motifs artistiques...», *op. cit.*, 91.

[140] L. Díaz del Valle, *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios. 1656-1659*, cfr. F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, tomo II, Madrid, 1933, pp. 323-393.

importancia que el de los cortes de cantería— tuvo que suponer una absoluta transformación en la fisonomía del aparato levantado desde el Buen Retiro hasta el Alcázar con respecto a los anteriores desplegados en similares acontecimientos durante el último siglo en la Villa y Corte (si bien carecemos de material gráfico —sólo se han conservado los dos bocetos de Rizi para dos lienzos del Arco de América y dos dibujos-muestra para las vallas y las luminarias— que pueda afirmar esta suposición). En esta ocasión, la junta presidida por Ramírez de Prado recurrió a una pléyade de artistas representantes de la nueva corriente que progresivamente se iba imponiendo en materia de arquitectura. Gandía, de la Torre, Herrera Barnuevo, Cano... podían ser definidos como pintores-arquitectos o escultores-arquitectos, cuya formación de origen retablístico, pictórico, escultórico, etc., y eminentemente decorativista, no les impidió dominar en el ejercicio de la traza arquitectónica sobre aquellos que, como Juan de Herrera y sus seguidores, se habían caracterizado por su formación técnica y estructuralista [141].

El caso de Francisco Rizi es similar. Su incursión en este campo de las Bellas Artes se dio a través de sus arquitecturas fingidas destinadas a decorar cúpulas de iglesias y escenarios teatrales. Su éxito en materia escenográfica se debió a su facilidad para el arte decorativo, a la rapidez de ejecución, y a su habilidad para trabajar con la pintura al temple sobre yeso, método empleado en los decorados del Coliseo del Buen Retiro [142]. Permaneció al servicio de la corte durante muchos años, de los cuales al menos diez los dedicó a realizar escenografías para el Real Teatro. No hay duda de que estas aptitudes y su experiencia como pintor escenógrafo serían las que avalarían su intervención como autor de los lienzos expuestos en los arcos de la entrada de Mariana, bien pintados —al temple— de su mano, o bien realizados por un taller bajo su dirección. A Rizi pertenecen las escenas colgadas en el Arco de América, de las que se conservan dos dibujos preparatorios

[141] Un cronista contemporáneo constató este hecho al afirmar que el arco trazado por Cano, en la Puerta de Guadalajara, fue «obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad». Cfr. L. López del Valle, *Epílogo y Nomenclatura..., op. cit.*, pp. 387 y ss.

[142] D. Angulo Iñíguez, «Francisco Rizi. Pinturas murales», Archivo Español de Arte, 1974, 361-382.

en la Biblioteca Nacional de Madrid (láminas 10 y 11) [143]. Obras éstas de madurez —Rizi nació en la capital del reino en 1614—, presentan una composición movida, con un cierto recuerdo a Rubens [144], y un trazo nervioso, características que definían sus producciones de aquel período.

A pesar de la amplia e intensa actividad de Rizi como pintor de su majestad, no escapó a la suerte de muchos artistas y literatos de su tiempo. Con objeto de solicitar la plaza de conserje de El Escorial, di-

Lámina 11. Dibujo de la defensa de Cuzco para el arco triunfal de la entrada de Mariana de Austria en Madrid, 1649.

[143] A.M. Barcia, *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, n.° 457 y 460.

[144] M.A. Mazón de la Torre, «Las partidas de Bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII», Archivo Español de Arte, 1971, 413-425.

rigió en 1669 un memorial a la reina Mariana —a la sazón viuda, y regente durante la minoría de su hijo Carlos hasta 1675— en el que se declara ser el

> Pintor de Su Magd. más antiguo, que ha servido de treinta años a esta parte en todas las obras que se han ofrecido [...] y en particular en la entrada de la Reyna Nra. Sra., fiestas del Retiro en que continuó diez años [...] [145].

Tuvo que repetir su queja algunos años más tarde, en 1673, para recordar los servicios prestados, y así poder recibir una merecida compensación, haciendo valer, entre otros méritos, su condición de director ejecutivo de los aparatos de 1649 [146].

Fiestas en la época de los emperadores Fernando III y Leopoldo I

La época de las grandes fiestas en Viena había acabado temporalmente con el emperador Maximiliano II [147]. Sólo bajo Fernando III, pero sobre todo bajo Leopoldo I, la corte vienesa volvió a transformarse —debido a la influencia italiana [148]— en un importante centro cultu-

[145] Archivo del Palacio Real de Madrid: «Expediente de Herrera Barnuevo». Cfr. F.J. Sánchez Cantón, «Los pintores de cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, 132-146.

[146] «Señora: Francisco Rizi, pintor de su Mgd. el más antiguo dice: que a imitación de su padre que lo fue de cámara del Sr. Rey Felipe Cuarto siendo príncipe, como parece de los retratos de aquel tiempo, así en El Escorial, como en el pasadizo de la Encarnación y otras partes. Ha servido a su Mgd. de 36 años a esta parte en los artes de pintura, arquitectura y perspectiva, habiendo corrido por su dirección el aparato real que hizo Madrid a la feliz entrada de V. Mgd. en esta corte desde el Buen Retiro hasta Palacio y demás fiestas reales y teatros de perspectiva que se han hecho en el Retiro y Palacio hasta el fallecimiento del Rey N. Sr. que está en gloria, pudiendo asegurar no haber visto V. Mgd. en dicho tiempo fiesta de teatro que no haya sido de su mano; [...]», AHN, Consejos, *Cartas de Osuna*, legajo 516, n.º 2. Cfr. J. Simón Díaz; «Francisco Rizi, postergado», Archivo Español de Arte, 1945, pp. 308 y s.

[147] A finales del siglo XVI la residencia tirolesa de Innsbruck y sobre todo el palacio Ambras se convirtieron en los más importantes escenarios de grandes acontecimientos festivos.

[148] Tanto el emperador Fernando II como Fernando III se casaron con princesas de Mantua.

ral europeo. No sólo se cultivaron las formas tradicionales de fiestas, sino que, a principios del siglo XVII, se introdujo también la ópera, sin la cual, en poco tiempo, se hizo impensable un programa de fiestas cortesanas. Importantes artistas italianos —músicos, cantantes, coreógrafos y escenógrafos— iban a la corte vienesa para configurar artísticamente los actos teatrales y festivos.

En 1651 se llamó a Giovanni Burnacini, arquitecto y escenógrafo de Venecia, donde había adquirido ya mucha fama como ingeniero teatral. Para el torneo *La Gara*[149], organizado con motivo del nacimiento de la infanta Margarita Teresa, adaptó la sala del Palacio Imperial, que se había construido en 1631 para la boda del emperador Fernando III con la infanta María de España, y diseñó también los decorados y grabados de las escenas que adornaban la lujosa edición italiana del libreto. Burnacini y el autor de esta ópera, Alberto Vimina, dedicaron su obra al embajador español, que había preparado la representación junto con la corte de Viena.

En el prólogo, la Fama anunciaba el nacimiento de la infanta en la corte española; luego entraban Apolo y las nueve Musas para homenajear a la niña. En un carro en forma de dragón aparecía la Envidia para crear discordia, y en una máquina con forma de nube, la Piedad, que, protegida por Apolo, se enfrentaba en un agón verbal con la Envidia. Seguía al primer acto un baile con centauros, una pastora y dos amorcillos.

Luego entraban uno tras otro los cuatro continentes, cada uno acompañado por su genio. América ensalzaba la Edad de Oro, que entonces volvía a despuntar, una edad en que la envidia y la guerra serían relevadas por el arte y la naturaleza, que se entenderían en enfrentamientos pacíficos. El derecho a la primacía en el homenaje a la infanta lo fundamentaba América en que el Nuevo Mundo había sido liberado de la idolatría gracias a España, convirtiéndose en un hogar para verdaderos cristianos. África, por el contrario, se vanagloriaba de ser el escenario de las hazañas de los Habsburgo, mientras que Asia

[149] A. Vimina, *La Gara. Opera Drammatica rappresentata in Musica, Per introduttione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Avstria, [...]*, Viena, 1652. Literatura al respecto: M. Dietrich, «Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: "La Gara" am Hofe Leopolds I», *Spanien und Österreich im Barockzeitalter*, Innsbruck, 1985, 61-74.

indicaba que era la patria del cristianismo. A Europa le bastaba la observación de que había preparado la cuna para la hija del rey, y por eso sólo a ella le correspondía el primer lugar. Dado que la riña no se podía resolver con palabras, los cuatro continentes sacaban las armas para dirimirla con los hechos. Apolo y Palas intentaban calmar a los combatientes, y lo que conseguían en realidad era, por lo menos, convencer a los continentes de que llevasen a discusión su caso ante el palacio del Sol. Un ballet de cuatro ninfas con laúdes y cuatro pastores con castañuelas cerraba el segundo acto.

En el siguiente cuadro, Momo, el antiguo dios de las burlas, se reía de Júpiter y de los demás dioses, con sus defectos tan humanos. Aparecía Marte y golpeaba a Momo, encontrando en los continentes que llegaban víctimas propicias para sus apetitos guerreros. América solicitaba la protección de Júpiter para la lucha; África quería añadir a las viejas hazañas otras nuevas; Asia elogiaba a sus valerosos hombres y amazonas, que querían demostrar de nuevo su valentía; sólo Europa se veía ya como vencedora, porque sus hijos habían sometido hacía tiempo a los otros continentes. Con la llamada *a las armas*, las cuatro partes del mundo y sus genios corrían juntos a la lucha (lámina 12).

Después de los ingeniosos simulacros de combate aparecía Júpiter sobre un águila para impedir más derramamiento de sangre. Si bien alababa el valor de los guerreros, no quería que el torneo se convirtiera en algo serio. Para restablecer la paz, otorgaba a Europa el premio de la victoria; los cuatro continentes debían homenajear juntos a la infanta. La Gloria anunciaba la voluntad de Júpiter, profetizaba a la hija de los reyes que heredaría las virtudes de sus antepasados, y exigía a Asia, África y América no amenazar nunca más a la victoriosa Europa. En el coro, todos los continentes prometían cumplir la sentencia divina y terminar el día en una alegre fiesta.

El torneo en honor de la infanta Margarita Teresa no sólo sirvió para su motivo fundamental, el homenaje a la hija de los reyes españoles, sino que también mostraba claramente las aspiraciones políticas de los Habsburgo austríacos. La cuadrilla de la vencedora Europa la guiaba el rey Fernando IV, que en la siguiente Dieta debía ser proclamado rey de Romanos y, con ello, heredero del trono imperial. Sin duda, con el nacimiento de la infanta se ponía la mirada, de nuevo, en una estrecha unión con España, incluyendo sus colonias, lo cual debía servir para consolidar la política aliada en la Europa católica.

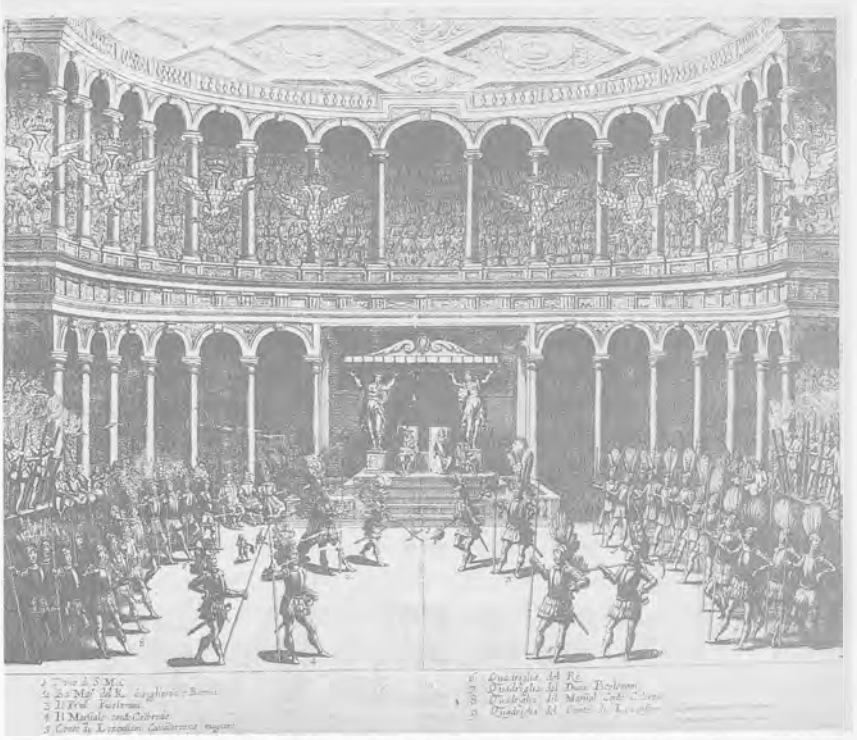

Lámina 12. Escena de la ópera «La Gara» como introducción al torneo de los cuatro continentes con motivo del nacimiento de la infanta Margarita Teresa en Viena, 1652.

En 1653 Fernando IV fue elegido rey de Romanos en Ratisbona, pero murió un año después, por lo que todas las esperanzas y planes ligados a él quedaron frustrados. Tras la muerte del emperador (su padre), tomó posesión de la herencia el hermano de Fernando IV, Leopoldo, que fue coronado emperador en Frankfurt en 1658.

En esta ciudad se celebró, entre otras fiestas [150], un juego ecuestre en el que se tenía que luchar con lanzas, sables y pistolas contra cabezas de turcos o de moros. En este juego a caballo tomaban parte

[150] *Beschreibung vnd Abbildung Aller Königl. vnd Churfürstl. Ein=Züge / Wahl vnd Crönungs Acta, So geschehen zu Franckfurt am Mayn/ im Jahr 1658.* [...], Frankfurt, 1658. Un grabado con una vista de la ciudad de Frankfurt muestra en la parte superior cuatro angelotes como representantes de los cuatro continentes.

varias cuadrillas de caballeros enmascarados: antiguos germanos, romanos, suizos, húngaros, moscovitas, amazonas, salvajes y moros. En el grabado de Caspar Merian parece que el autor haya confundido a estos últimos con indios. La descripción de su desfile no da ninguna explicación acerca de qué apariencia podían haber tenido los vestidos de moros, pero esto no tenía mayor importancia para el espectáculo, pues tanto los indios como los moros, al igual que las amazonas o los salvajes, formaban parte de los disfraces exóticos de la época.

En su viaje de regreso de Frankfurt a Viena, el emperador Leopoldo I se detuvo en Munich: allí el duque Fernando María de Baviera, que como príncipe elector había dado su voto a Leopoldo, organizó en su honor una serie de fiestas, entre otras, también un torneo que —de manera semejante a lo que sucedía en el de *La Gara*— era inaugurado por *Applausi festivi* [151] musicales. La representación estaba dirigida a homenajear a Leopoldo, y mostraba la alegría de los habitantes de toda la tierra por la feliz coronación que había tenido lugar. Europa se adelantaba, pero Asia, África y América tampoco querían quedarse atrás para dar, igualmente, expresión a su júbilo. En el séquito de estrellas, que resplandecían sobre estos continentes, aparecían, uno tras otro, los representantes de las partes del mundo para manifestar su alegría al emperador.

El primer carro mostraba a Iris que, inducida por los pueblos más lejanos, había acudido a toda prisa para rendir homenaje a Leopoldo. Al carro de Iris seguía la entrada de la estrella vespertina Espero en compañía de Mercurio y de los tres vientos del oeste. Espero anunciaba que era cierto que el sol de los Habsburgo se había puesto, pero sólo para nacer siempre de nuevo. En la muerte de Fernando IV la oscuridad había envuelto el hemisferio, pero fue sustituida por la salida del sol de Leopoldo. Desde allí —desde donde se ponía el sol, de Perú, de Méjico, de Brasil y de Virginia [152]— habían acudido para festejar al

[151] G.B. Maccioni, *Applausi festivi / barriera / rappresentata in Monaco alla venuta quivi / del Invittissimo Cesare / Leopoldo / Augusto / nel grande Teatro [...]*, Munich, 1658. Literatura al respecto: J. Jacquot y G. Schöne, «Note sur quelques dessins du Louvre et un tournoi de Munich (1658)», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo III, París 1975, 411-419; E. Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Munich 1969, 211-216.

[152] Resulta interesante que los habitantes de la colonia inglesa de Virginia encon-

nuevo emperador; representantes de estos cuatro pueblos desfilaban detrás del carro de Espero.

Luego se presentaba la Medianoche con los tres vientos del norte y las seis horas de la noche. En su séquito se encontraban moscovitas, tártaros, rutenos y samoguitas. Incluso a ella, a la ciega Medianoche, le había llegado el brillante resplandor de la diadema imperial y la había llamado. Pero los más claros rayos los emitía la estrella que recibía su fulgor del corazón del león bávaro; entre todas las demás estrellas era ésta la que más bellamente resplandecía en el cabello del emperador.

A un carro con una fuente y seis damas que tocaban trombones, seguían a caballo los seis meses, desde marzo hasta agosto, y luego, el vehículo de Diana, en compañía de la Luna, que proclamaba que la noche, en efecto, produce miedo, pero que ella, con su suave luz, disipaba las oscuras sombras. La Luna recibía su luz de los rayos del Sol; este resplandor *prestado* quería consagrarlo, llena de veneración, al emperador.

Después entraba Aurora, con los tres vientos del este y las seis horas de la mañana, seguida por representantes de Persia, China, Turquía e India. También los pueblos orientales querían ofrecer su respeto al nuevo sol de Leopoldo, y lograr gloria y honor en la lucha por el emperador.

Seguía el Mediodía con los tres vientos del sur, las seis horas del mediodía, y abisinios, habitantes del Congo, moros y egipcios como representantes de África. El Mediodía anunciaba que el Sol del Imperio, que había nacido radiante en Leopoldo, no había alcanzado aún su cénit. Este nuevo Hércules austríaco estaba destinado a llevar el peso de un mundo que llegaba más allá —*plus ultra*— de las Columnas de Hércules; estos postes fronterizos que Hércules había establecido en otro tiempo como limitación de las ambiciones humanas, se encontraban ya despedazados en el Océano.

Por último aparecía el carro del Sol, al que precedía el Etna vomitando fuegos de júbilo. Seguían las estaciones, luego el vehículo con

traran aceptación como representantes de América en la celebración de Munich. Probablemente se recordaba la representación de máscaras de Londres del año 1613 con motivo de la boda de la princesa Isabel con el conde palatino Federico V, duque de Baviera. En ella las sacerdotisas del sol de Virginia habían desempeñado un papel muy importante.

el príncipe elector mismo como personificación del Sol, en armadura romana, con una rama de olivo en la mano y rodeado por una corona de rayos. Los meses de otoño y de invierno marchaban detrás del carro en el que tocaba una orquesta. El Sol saludaba al emperador, en cuyo honor él quería renunciar a su corona de rayos. También quería prestar sus armas a Leopoldo para que pudiera aniquilar a todo desafiador injusto. Acto seguido sonaba música guerrera, un coro llamaba a las armas, y el torneo seguía su desarrollo ceremonial y coreográfico estrictamente reglamentado.

Después del torneo volvía a aparecer Iris, que aseguraba que todos los corazones latían por el emperador y que todas las armas estaban consagradas al servicio del Imperio. Con un general «Viva Leopoldo, viva», terminaba la representación.

En este *Ludus Caesareus*, compuesto por una marcha triunfal, teatro y torneo, homenajeaba al emperador el cosmos entero —el tiempo, las horas, los meses, las estaciones y todos los pueblos de la tierra—. Con ellos, el torneo, en cuanto concurso —al igual que en 1652 en Viena— tenía una importancia secundaria; quedaba sólo el aspecto teatral, que mostraba, de manera divertida, que todos estaban dispuestos a someterse humildemente al emperador. Bastaba solamente el nombre del emperador, el deslumbrante poder de su gloria, para hacer que incluso las provincias más alejadas demostraran su lealtad.

Servía como segundo plano de la representación la extensión del imperio de los Habsburgo españoles, con el *Plus Ultra*, divisa del emperador Carlos V, que había gobernado conjuntamente España y el imperio. El resplandor de este antepasado descansaba también en Leopoldo I, que, como representante de la línea austríaca, pretendía para sí con pleno derecho una parte de la gloria y grandeza del imperio español. No se festejaba tanto a la majestad romano-imperial, como al emperador de la Casa de Austria.

El imperio no era ya sólo *Romano*, sino *plus ultra*, el imperio de esta familia que reinaba sobre todos los continentes. Pero junto al enaltecimiento imperial de los Habsburgo, la gloria bávara no sufría menoscabo. Si bien el Sol del príncipe elector prestaba sus rayos al Sol del emperador, continuaba siendo un astro con rango propio. Junto al *Sol imperial* alumbraba el *Sol bavaricus*, no tan resplandeciente, pero sí con penetrante luz.

En comparación con esta representación de homenaje y con todas las demás fiestas que se organizaron en Munich en honor del emperador Leopoldo, los actos festivos que se prepararon en Viena para recibir al recién coronado emperador, parecen muy humildes. Para su entrada se erigieron arcos triunfales, a la sazón ya tradicionales, y sólo los comerciantes extranjeros establecidos en Viena utilizaron en el suyo un tímido simbolismo imperial, haciendo pintar alegorías de los cuatro continentes que, no obstante, no parecían ser mucho más que adornos figurativos [153].

Una vez que la sucesión en el imperio estaba asegurada, era el momento de pensar en la boda del emperador, y así velar también por los futuros herederos al trono. La elección había caído ya hacía tiempo en la niña homenajeada en 1652, la infanta española Margarita Teresa.

Las festividades de la boda en el invierno de 1666-1667, fueron señaladas una y otra vez en la literatura como las más soberbias del siglo XVII —no vamos a discutir aquí si con razón o sin ella—. En todo caso, a ellas correspondió el mayor efecto de publicidad y propaganda mucho más allá de la corte imperial. En nuestro contexto nos interesa saber si América encontró aceptación —y de qué forma— en el programa de las fiestas, que se componía de fuegos artificiales, ballet ecuestre, y de una fastuosa ópera.

La descripción de los fuegos artificiales alegóricos [154] no hace ninguna alusión al respecto, y también parece quedar descartada la presencia de América en el famoso ballet ecuestre *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua* [155]. Pues en él no son los cuatro continentes los que luchan por ocupar el primer lugar en el homenaje a los novios, sino los cuatro elementos, que no están de acuerdo en si es el agua o el aire el que ha creado la perla más hermosa (que simbolizaba a la novia, dado que

[153] Grabado de Gerhart Boutatts, *Iconographia Arcus Triumphalis Invictissimo Imperatori Domino Domino Leopoldo Caesa*, Aug, Die Prim'a Octob, 1658, Viena, Museo Histórico de la Ciudad.

[154] *Von Himmeln entzündete und / Durch allgemeinen Zuruff der Erde / sich Himmelwerts erschwingende Frolockungs=Flammen zu Höchstfeyerlichster Begängnuß deß Hochzeitlichen Beylagers/ beyder Allerdurchleuchtigsten Majestäten Leopoldi I. [...] und Margaritae [...]*, Viena 1667.

[155] F. Sbarra, *La Contesa dell'Aria, e dell'Acqua. Festa à Cavallo rappresentata nell'Augustissime Nozze delle Sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatrore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne*, Viena 1667.

«perla» en latín significa «margarita»). Como en *La Gara*, tiene que intervenir Júpiter para terminar con la pelea. Entrega el premio de la victoria, el vellocino de oro, al joven emperador Leopoldo, que aparecía —representándose a sí mismo— como majestad imperial con todas las insignias: Leopoldo como verdadero soberano de los elementos, cabalga en un fastuoso triunfo de los genios de los Habsburgo saliendo del templo de la Gloria.

Según un manuscrito anónimo con un proyecto para el ballet ecuestre [156] y según un panfleto impreso [157], el emperador no tenía que aparecer a caballo, sino en el carro triunfal de la Gloria, descrito como una concha de plata, que contenía una enorme perla con el retrato de la novia imperial. A este carro debían seguir otros tres con botín de guerra y prisioneros —a saber, moros, tártaros e indios— como símbolo de que todos los continentes estarían sometidos a los Habsburgo. En la relación impresa no se dice nada de estos carros triunfales ni de su séquito de prisioneros. Es de suponer, por tanto, que el manuscrito era un proyecto anterior que no se llevó a cabo. Pero resulta cuando menos interesante que en la segunda mitad del siglo XVII se planeara retomar la idea del triunfo de la Roma antigua en la corte imperial de Viena.

Puede demostrarse [158] que todo el ballet ecuestre fue trazado originalmente de manera mucho más compleja, y que se simplificó para la realización. Es cierto que el ballet llevado a cabo, debido a la magnífica confección de los vestidos y al atavío de los caballos, sin duda debió ofrecer un impresionante espectáculo, pero en absoluto fue tan singular como se expuso tantas veces. *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua* correspondía al conocido modelo de Florencia, y tanto más cuanto que el mismo Alessandro Carducci, que en 1661 había concebido y coreografiado allí el ballet ecuestre *Il Mondo Festeggiante*, en 1667 fue contratado para trabajar en Viena.

[156] *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua festa a Cauallo Per l'Augustissime Nozze di S.M.Ces.*, HHStA, Ält.ZA, legajo 8.

[157] *Eigentliche Kupffer Entwurff und Beschreibung der Herrl. Festivitaeten so bey dem Kais. Beylager gehalten worden*, ÖNB, *Flugschriftensammlung* 1666/2. Cfr. F. Polleross, *«Rey Planeta» y «Roi Soleil»*, en el presente volumen.

[158] H. Haider-Pregler, «Das Roβballet im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)», *Maske und Kothurn*, 15, 1969, 291-324.

Si bien esta fiesta, tanto a nivel formal como de contenido, se apoyaba en modelos anteriores, sin embargo no hay que menospreciar su función política. Fue una respuesta a las provocaciones del cuñado de Leopoldo, el rey Luis XIV de Francia, provocaciones que éste había evocado también sirviéndose del teatro. Así, en su entrada en París de 1660 [159], tras su casamiento con la infanta española María Teresa, se hizo recibir por un barco de los Argonautas con el vellocino de oro, el símbolo de la orden de la Casa de Habsburgo —un hecho que Leopoldo no podía sentir sino como provocación—. E igualmente debió considerar una desmesura el hecho de que el joven rey francés desfilara como emperador romano a la cabeza de los representantes de todos los continentes en el torneo del año 1662 [160]. Era necesario responder a estas aspiraciones de poder; y esto se hizo en la corte imperial con la ayuda de fiestas igualmente suntuosas y de sus relaciones en lujosas ediciones, que documentaban, más allá del acontecimiento efímero, las pretensiones francesas y su rechazo [161]. Éste es el caso del ballet ecuestre de 1667, en el que, en una espectacular obra de arte múltiple, se festejaba a Leopoldo como vencedor sobre los elementos, lo cual también hay que interpretarlo como respuesta al torneo gigante de 1662, en el que Luis XIV se había presentado como dominador del mundo.

El punto culminante de las fiestas con motivo de la boda de Leopoldo y Margarita Teresa debía haberlo constituido una brillante ópera

[159] K. Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV.* 1660 in Paris, Berlín, 1983. Cfr. F. Polleross, *Rey Planeta y Roi Soleil*, en el presente volumen.

[160] C. Perrault, *Courses de testes et de bagues faites par le Roy et par les princes et seigneurs de la Cour en l'année MDCLXII*, París, 1670. Con el torneo de 1662 ante el Louvre se llegó a un punto casi insuperable de ostentación y riqueza de fantasía en la confección de los vestidos (diseños de Henry Gissey), lo que se documenta por los grabados coloreados (de François Chaveau e Israel Silvestre) de la relación de la fiesta. En el desfile y en el combate tomaron parte cinco cuadrillas: romanos, persas, turcos, indios y americanos. Llama especialmente la atención la escasa diferenciación entre los dos últimos grupos nombrados. Algunos americanos iban vestidos de salvajes; otros conseguían su aspecto exótico por medio de adornos de escamas de peces, corales, pieles de tigre y de pantera, o cabezas de dragones.

[161] *Cfr.* M. Dietrich, «Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften*, 111, Viena, 1975, 469-512, especialmente 488, 495 y ss., 509 y ss.

de homenaje, para la que el arquitecto de la corte e ingeniero teatral Lodovico Ottavio Burnacini —hijo del famoso decorador de *La Gara*, Giovanni Burnacini— construyó un nuevo teatro, que, sin embargo, no fue acabado a tiempo. Así, el libreto italiano de la ópera *Il Pomo d'Oro* [162] apareció, en efecto, ya en 1667, y también la gran edición de lujo fue preparada en este año, si bien la representación sólo se realizaría en el verano de 1668, con motivo del cumpleaños de la emperatriz.

El libretista Francesco Sbarra adaptó el antiguo motivo del juicio de Paris —la lucha de las diosas por la manzana de Eris, que debía pertenecer a la más bella de las divinas— en una gran ópera de homenaje a la soberana, que incluía todo el cosmos: cielo, tierra e infierno.

En el prólogo aparecían en el «Teatro de la Gloria Austríaca» Amor e Himeneo, la «Gloria Austríaca» sobre el caballo Pegaso y las alegorías del Imperio Romano, de la Monarquía Española, del continente de América, de los países heredados alemanes, y de los reinos de Hungría, Bohemia, Italia y Cerdeña. Todos ellos homenajeaban a la Casa de Habsburgo y al feliz enlace matrimonial del emperador Leopoldo I, el cual fue representado a caballo en medio de las estatuas ecuestres a tamaño natural de sus predecesores en el trono imperial. Esta glorificación anticipaba la solución de la discordia por la manzana de oro, que era adjudicada como símbolo de dominio universal a la novia imperial, de la que se esperaba la continuación de la dinastía, de su poder y grandeza (lámina 13).

A pesar del activo intercambio cultural entre España y Austria en los años siguientes, *Il Pomo d'Oro* constituyó por mucho tiempo el último ejemplo de una representación del Nuevo Mundo en una fiesta vienesa con motivación política en honor de la Casa de Austria. El interés por América y sus habitantes, al parecer, se trasladó en lo sucesivo al aspecto divertido-exótico, pues en las fiestas de carnaval de la corte imperial se verían pronto los disfraces de indios con su vistoso colorido; pero de ello se tratará en el último capítulo de esta parte.

Al final del siglo se recurrió en Viena todavía dos veces más a las alegorías de los continentes en fiestas con motivos político-dinásticos.

[162] F. Sbarra, *Il Pomo d'Oro. Festa Teatrale Rappresentata in Vienna [...]*, Viena, 1667. Literatura al respecto: S. Solf, *Festdekorationen und Groteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini. Inszenierung barocker Kunstvorstellung*, Baden-Baden, 1975, pp. 33 y ss.

Lámina 13. Decorado del prólogo de la ópera *Il Pomo d'Oro* en el teatro de la corte de Viena, 1668.

En 1690, en Augsburgo, fue coronado rey de Romanos el hijo de Leopoldo, José. Viena erigió tres arcos triunfales para la entrada solemne a su regreso a la capital imperial. Dos de ellos procedían de Johann Bernhard Fischer von Erlach, y sin duda supusieron para Viena un punto culminante en el desarrollo iconográfico de este tipo de arquitectura efímera.

Ambos arcos triunfales estaban dedicados a la apoteosis del joven rey de Romanos, y simbolizaban el triunfo ideal sobre los principales enemigos de Austria, los turcos y los franceses. En el arco de los comerciantes extranjeros [163], el rey José fue representado como dios del sol, flotando en medio de una aureola de rayos de luz ante el globo terrestre, sobre el que aparecía la pareja imperial. La esfera terrestre era sostenida en lo alto por las personificaciones de los cuatro continentes. En el grabado se ven sólo dos de ellas: África, reconocible por el tocado en forma de trompa de elefante que, según Cesare Ripa, llevaba

[163] *Arcus Triumphalis Leopoldo Magno, Eleonorae Augustae, Josepho glorioso a Senatu Populoque Viennensi positus*, Viena, 1690.

la alegoría, y América, personificada por un salvaje, vestido con un taparrabos.

Junto al motivo principal del rey del sol (José), había dos motivos secundarios: el emperador Leopoldo como Júpiter en la lucha de los Gigantes, y como triunfador sobre sus enemigos, representados por figuras de guerreros armados y como bárbaros encadenados [164].

Las arquitecturas efímeras de Fischer von Erlach son la expresión de una autoconciencia de los Habsburgo austríacos reafirmada por la victoria sobre los turcos. Por otra parte, el emperador Leopoldo —por medio de concesiones a los más importantes príncipes alemanes, pero también por medio de una inteligente y eficaz política de casamientos—, intentó crear un frente unitario alemán contra Francia. Él mismo se había casado en 1676, en terceras nupcias, con una princesa alemana, Eleonora Magdalena de Pfalz-Neuburg, cuya hermana, María Ana, se casó en 1690 —en el mismo año en que tuvo lugar la coronación de Eleonora como emperatriz— con el rey español Carlos II.

La elección de una novia para José recayó también en una princesa alemana: Amalia Wilhelmina de Braunschweig-Lüneburg; su boda tuvo lugar en Viena en 1699 [165]. Tres arcos triunfales —dos de ellos, de nuevo, de Fischer von Erlach, el otro de Lukas von Hildebrandt— decoraban el recorrido de la novia en su entrada en la ciudad. Se organizaron fuegos artificiales, bailes y una velada musical con el elocuente título *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott (El dios de los matrimonios, resplandeciente de victoria)* [166]. Los cantantes y músicos ejecutantes, con pintorescos trajes, iban montados en 13 carros triunfales hacia el patio del Palacio Imperial. Diez carros llevaban a los instrumentistas, los otros tres a los cantantes, que iban disfrazados de figuras alegóricas. Los 13 vehículos se colocaron en semicírculo en el patio del palacio, comenzando de esta forma la representación musical en honor de los novios.

[164] Cfr. H. Blaha, *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten..., op. cit.*, pp. 65-77. Cfr. F. Polleross, *Rey Planeta y Roi Soleil* en el presente volumen.

[165] J.F.X. Fachner, *Erfreutes Wienn / Welches denen [...] Königl. Mayestäten Josepho I. [...] Vnd Wilhelminae Amaliae [...] Zur schuldigsten Jubel=vollen Ehren=Bezeugung drey Ruhm= vnd Ehren=Porten auffgericht/ vnd mit dem Einzug der Königl. Gesponß den 24.Februarij dieses 1699.Jahrs beglückseeliget worden. [...]*, Viena, 1699.

[166] *Der Sig=pangende Hochzeit=Gott. Zur Befrolockung Deß Hochzeitlichen Beylagers Deren [...] Königlichen Mayestätten Joseph des Ersten / Vnd Wilhelmina Amalia [...]*, Viena, 1699. Literatura al respecto: H. Seifert, *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott..., op. cit.*, p. 69.

Aunque el autor menciona en su prólogo a los antiguos romanos y griegos, que habrían introducido el uso de los cantos de boda, el recurso a la Antigüedad en esta representación no se puede comparar con el resurgimiento de la idea del triunfo de la Antigüedad en las grandes fiestas del Renacimiento y del Barroco. Dioses del amor y del matrimonio cantaban sucesivamente himnos de alabanza; la diosa de la juventud, Hebe; Apolo, Diana, Marte, Baco, Mercurio, Hércules, las tres Gracias, la Profecía, la Felicidad, el Júbilo, el Regocijo, la Concordia, el Lucero Vespertino, el Tiempo, el Siglo en curso, y, finalmente, los cuatro continentes. Siguiendo los modelos tradicionales de homenaje, cada una de las figuras alegóricas festejaba a su manera el feliz enlace del «Hércules austríaco» con «la más bella y virtuosa de todas las mujeres». Entre los continentes, Europa llevaba la voz cantante, porque ella había engendrado a la pareja de héroes que habría de dominar el mundo entero. Asia unía a este matrimonio la esperanza de ser liberada de las cadenas de su cruel tirano, del dominio del turco. También África esperaba a un nuevo Hércules que expulsara definitivamente a los infieles. Sólo América se mantenía distanciada: ella vivía muy lejos del lugar de la boda, y disfrutaba sólo del eco de esta gran felicidad, pero, por supuesto, también se sumaba al regocijo de los otros continentes y de todas las demás figuras, regocijo que terminaba con el deseo de una descendencia heroica.

A finales del siglo XVII el Nuevo Mundo estaba realmente muy lejos —no sólo geográficamente— para Viena. La lucha con los Borbones por la herencia española estalló definitivamente con la muerte de Carlos II, y estuvo más determinada por el mantenimiento de la doble monarquía de los Habsburgo en Europa, que por el interés en las colonias españolas de Ultramar.

El final bajo Carlos II

El anhelado sueño de un monarca fuerte que —al igual que la figura de España en los fuegos artificiales organizados en Roma con motivo de su nacimiento— reafirmara su posición contra todos los enemigos, quedó sin cumplir. Carlos, debido a su débil constitución, no era capaz de hacer frente a sus cargos. Las difíciles tareas que se le presentaban al gobierno español en la política interior —con la situación

catastrófica de las finanzas de la corona– y en la exterior –con el expansionismo belicoso del rey francés Luis XIV– se transformaron bajo Carlos II en problemas casi insolubles a los que había que añadir la decisiva cuestión del heredero al trono. Un golpe de Estado instaló en el poder en 1677 a su hermanastro Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV y de la actriz María Calderón. Éste dirigió una política exterior aplicada a conseguir una distensión frente a Francia. Con este fin, tras la paz de Nijmwegen en 1678, logró concertar el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans, una sobrina de Luis XIV [167]. Sin duda, él habría podido iniciar un cambio en la política española, pero murió ya en 1679.

Desde hacía tiempo, la situación política y económica de España no era tan favorable, como para que se pudiera celebrar la entrada de María Luisa en Madrid, con la misma ostentación empleada para sus predecesoras.

Pero justo en tiempos de decadencia y menoscabo de poder, las cortes de toda Europa utilizaban de buen grado el medio de la fiesta y del teatro para hacer olvidar una realidad muy diferente a la representada, y demostrar cuando menos aspiraciones de poder.

Éste es el caso del decorado efímero, en forma de una galería con las estatuas de los territorios españoles, erigido en 1680 en el trayecto que conducía a la novia desde el Retiro hasta el Palacio Real de Madrid. Formaban parte de ellas las provincias de la Península, las Baleares, Milán, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Bélgica, Perú y Méjico. Las alegorías femeninas de esta galería apenas se diferenciaban por su aspecto unas de otras, y tampoco estaban ordenadas siguiendo un esquema claro; sólo sus escudos de armas e inscripciones informaban de quién se trataba en cada caso. Así, el escudo de Perú llevaba las Columnas de Hércules, y mostraba un hombre con seis brazos que sostenía en lo alto dos globos [168]. Méjico tenía como blasón tres coronas de oro y

[167] En 1676 se había convenido el matrimonio entre Carlos II y la archiduquesa María Antonia, de siete años –hija del emperador Leopoldo I y de Margarita Teresa– pero no se llevó a cabo debido al cambio de los lazos políticos en Europa. La princesa se casó en 1685 con el príncipe elector de Baviera, Maximiliano II.

[168] *Descripción verdadera y puntual de la real, magestuosa, y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón, desde el Real Sitio del Retiro, hasta su Real Palacio, el Sabado 13. de Enero deste año de 1680, [...]*, fol. 44r.

una estrella sobre un campo de color blanco, y debajo una chumbera, un águila con una serpiente en el pico y una estrella en llamas [169].

Una vez que la reina había pasado por la galería, le esperaba otra serie de decorados efímeros: algunos arcos triunfales, la ornamentación artística de la Plaza de la Villa y un jardín que habían construido los monjes franciscanos [170]. El arco triunfal de la Puerta de Guadalajara estaba decorado con estatuas de los dioses de la Antigüedad y de los cuatro continentes, que de nuevo aparecían simbolizados por los animales que se consideraban característicos de ellos: el caballo para Europa, el león para África, el elefante para Asia y, curiosamente, el camello para América [171]. Como se ha mostrado ya varias veces, en el programa y en la configuración de la arquitectura efímera, hacía tiempo que no se tenía muy en cuenta la asociación de atributos y requisitos. Un camello, como animal extraño, resultaba también apropiado para dar expresión al exotismo que todavía a finales del siglo XVII se unía a la alegoría de América.

Como el primer matrimonio de Carlos II no dio frutos, la razón de Estado le obligó a casarse de nuevo. La elección recayó esta vez en una candidata de los Habsburgo, María Ana de Pfalz-Neuburg, cuñada del emperador Leopoldo I [172].

Cuando la novia —tras un largo y peligroso viaje debido a la guerra con Francia, pasando por Holanda e Inglaterra— llegó finalmente a Madrid en abril de 1690, la recibieron los representantes oficiales de la corte, de la ciudad y del clero, y también un desfile de máscaras, en el que participaban —junto a otros numerosos disfraces— representantes de las más diversas naciones de todo el mundo,

> desde el Español, al Alemán; desde el Etíope, al Indio; y al Caldeo; desde el Hebreo, al Africano, y Moro; desde el Polaco, al Italiano,

[169] *Descripción verdadera y puntual...*, *op. cit.*, fol. 45r.

[170] Cfr. R. López Torrijos, *Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orléans (1680)*, Archivo Español de Arte, 58, 1985, 239-250; J.L. Souto, «Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa», *Reales Sitios*, 86, 1985, 45-52.

[171] *Descripción verdadera y puntual...*, *op. cit.*, fol. 47v.

[172] Leopoldo se había casado en 1676, en terceras nupcias, con Eleonora Magdalena de Pfalz-Neuburg.

> y Tudesco, sin reservar ninguna de cuantas contiene el Ámbito Terrestre.

El desfile tenía rasgos carnavalescos, y no excluyó a ningún grupo del que se pudiera esperar efectos espectaculares o divertidos. El autor de la relación de las fiestas expresa su asombro y su placer sobre las extrañas figuras, con las siguientes palabras:

> ¡Aquí de la risa, acompañada de la admiración! Se fueron siguiendo hombres, como grandes bestias, y bestias, como grandes hombres. Si se enojan, que se enojen: ¿Quién les mete en mudar traje? Decíanme, que eran hombres; pero yo los miraba en forma de leones, tigres, salvajes, y fainos; fieros, pero graciosos; atroces, pero festivos [173].

Cerraba el desfile un carro triunfal con los cuatro continentes, presidido por una alegoría de la Fama, que tocaba la trompeta anunciando a todo el mundo la feliz llegada de la reina [174].

Cuando se llegó al palacio, las alegorías de los continentes y la Fama bajaron de su carro, y presentaron en primer lugar una loa en honor de la pareja real, para entonar luego amenas canciones, y terminar con una danza de antorchas [175].

Este recibimiento de María Ana con máscaras —que ya no estaban representadas por aficionados, sino por actores profesionales—, y con la puesta en escena de una obra corta que acababa en danza, tiene más bien poco que ver con las entradas de anteriores reinas españolas en Madrid. Al contrario de aquéllas, en esta ocasión no estaban en primer plano los decorados efímeros de estatuas, sino elementos teatrales, que servían no tanto para expresar el poder y la grandeza de la dinastía, cuanto para la pura diversión. Esto lo demuestra también la repetición de la mascarada al día siguiente ante el balcón de la reina madre, Mariana, en el Retiro [176].

[173] *Segunda noticia diaria del feliz desembarco, Reales entregas de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Babiera y Neoburg, [...] cuya Real Funcion se executò el Jueves 6. de Abril deste año de 1690. [...]*, publicada sábado 15 de abril de 1690, p. 12.

[174] *Ibidem*, pp. 13 y ss.

[175] *Cfr.* el desfile de los cuatro continentes seguido de la representación de una ópera en Viena, con motivo de la boda del emperador José I con Amalia Wilhelmina de Braunschweig-Lüneburg en 1699.

[176] *Segunda noticia diaria..., op. cit.*, p. 15.

Como es sabido, el segundo matrimonio de Carlos II resultó tan poco fructífero como el primero, y comenzó la lucha por la sucesión española. En 1698 el consejo de Estado consiguió un testamento en favor del príncipe elector de Baviera José Fernando —nieto del emperador Leopoldo I y de su primera mujer, la infanta Margarita Teresa— pero éste murió al año siguiente. Como último acto oficial, Carlos II firmó el testamento dictado por la razón de Estado, que nombraba como heredero universal del imperio mundial español a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV.

Éste hizo su entrada en Madrid en 1701 como Felipe V de España, entre las estatuas de los territorios de dominio que fueran de los Habsburgo. Los decorados efímeros eran muy parecidos a la galería que se había utilizado 20 años antes en la entrada de María Luisa. Pero en esta ocasión no estaban las alegorías de Méjico y Perú, sino de las Indias orientales y occidentales, que hacían alusión a las posesiones de España en Ultramar. El programa iconográfico de la entrada, con sus jeroglíficos y divisas, correspondía a lo conocido ya desde los Habsburgo: las Columnas de Hércules y la comparación de Felipe con el Atlas que soporta el peso del mundo, muestran —tanto en el caso de los Borbones como en el de los Habsburgo— las aspiraciones de poder universal [177].

Casi 200 años mediaban entre esta arquitectura efímera en honor de Felipe V, el fundador de una nueva dinastía en el reino de España, y los arcos triunfales que se habían erigido para Carlos V.

En España y en Italia se había festejado al emperador, según el modelo de la Antigüedad, como triunfador sobre pueblos enemigos, representando —como prisioneros a sus pies— a moros, turcos e indios. Aproximadamente por la misma época, Hernán Cortés presentó auténticos mejicanos en la corte española, y en España y en los Países Bajos se expusieron los tesoros de Moctezuma, que daban testimonio del alto nivel de la civilización azteca. Sin embargo, tanto a estas valiosas obras de arte como a las personas, se les concedió tan sólo el rango de curiosidades; los objetos de oro y de plata fueron fundidos; y de los indios,

[177] *Descripción del adorno, que se hizo en esta Corte à la Real Entrada de su Magestad nuestro Catolico Rey Don Felipe Quinto, [...] desde el Buen Retiro à Palacio [...]*, Madrid, 1701.

degradados a meros objetos de contemplación, sólo se recibió su apariencia extraña, su desnudez adornada de plumas y su juego de pelota. Este juego encontró aceptación como elemento exótico en las fiestas españolas de la segunda mitad del siglo XVI, y en consecuencia, las «danzas de indios» se mezclaron —tanto en las procesiones laicas como en las religiosas— con las demás máscaras exóticas de moros, amazonas, salvajes, gigantes y enanos. En el siglo XVII, los indios formaban parte de los apreciados desfiles de naciones, que se celebraban sobre todo en carnaval, pero también con motivo de entradas de príncipes. A veces se representaba, en el marco de los desfiles festivos, a Moctezuma con un gran séquito. En estas mascaradas importaba más el vestido colorista, exótico, que la relación con la historia real. En un caso se representó la captura de Moctezuma por Hernán Cortés, pero con ello sólo se realizó una variación de las batallas simuladas entre moros y cristianos, tan apreciadas como espectáculo.

Ni en España, ni en ninguno de los demás territorios del dominio de los Habsburgo se encuentran fiestas realistas como la llevada a cabo en 1550 en Rouen, donde se mezclaban brasileños *verdaderos* y *falsos* representando, en un ambiente ajustado en lo posible a lo natural, las más diversas actividades atribuidas a ellos.

Mientras que los grupos de danza se observan sólo en España, los arcos triunfales formaban parte imprescindible de los elementos festivos en toda Europa. En sus complejos programas iconográficos el motivo del Nuevo Mundo desempeñaba un cierto papel, pero de ningún modo tan importante como quizá se quiso suponer en un principio. En los arcos triunfales que, en honor de Felipe II, se erigieron en Italia y en los Países Bajos, aparecía este rey como vencedor junto a representantes de los pueblos vencidos, utilizando los símbolos del globo y de las Columnas de Hércules, empleados también en la iconografía de Carlos V. Estos símbolos se encuentran hasta finales del siglo XVII en todos los territorios de los Habsburgo; también fueron adoptados por los Borbones. Al globo se unía muchas veces la cruz o una alegoría de la Fe, para simbolizar, por una parte las aspiraciones de dominio territorial, y por otra, el celo en la evangelización del Nuevo Mundo, lo cual, con mucha frecuencia servía de justificación de la conquista (*Cfr.* Valladolid, 1605; Lisboa, 1619; Amberes, 1635).

Hasta el descubrimiento del Estrecho de Bering (1728) no se supo con certeza si los territorios recién descubiertos y conquistados consti-

tuían o no un continente propio. De ahí que al principio el Nuevo Mundo no se simbolizara como alegoría de un continente, sino por medio de personificaciones de sus provincias, sobre todo de Méjico y de Perú (*Cfr.* Madrid, 1570).

Sólo a finales del siglo XVI se estableció, partiendo de Italia y de los Países Bajos, la representación del Nuevo Mundo como alegoría de un continente. Los atributos más importantes de América —representada las más de las veces como una figura semidesnuda de mujer— eran arco y flechas, adornos de oro y de plumas y, además, referencias al canibalismo por medio de cabezas perforadas o de miembros mutilados. En la mayoría de los casos la acompañaban determinados animales, sobre todo caimanes y armadillos, pero también jaguares y papagayos (*Cfr.* Amberes, 1594; Lisboa, 1619; Milán y Madrid, 1648-1649; Viena, 1658 y 1690). Los atributos eran intercambiables; el adorno de plumas se convirtió pronto en encarnación de lo exótico por excelencia, que acompañaba también a otros pueblos extraños, sobre todo a los del ámbito asiático y africano (Cfr. representaciones de las Indias orientales y occidentales: Madrid, 1599; Lisboa, 1619; Amberes, 1635). Con los animales se procedía con la misma falta de rigor; con frecuencia se utilizaban otros animales, especialmente cuando no hacían de atributo de una alegoría escultórica de América en un arco triunfal, sino de animales de tiro de un carro en el que señoreaba una figura de América viviente. La praxis de la fiesta fue enseñando que las mulas o los caballos que tiraban del carro eran más fáciles de disfrazar de camellos (*Cfr.* Barcelona, 1598; Madrid, 1680) o de caballos marinos (Nápoles, 1658) que de armadillos o de caimanes.

También la vestimenta de las figuras alegóricas que ocupaban los carros triunfales en las entradas solemnes, o que desfilaban en el marco de los torneos, se fue alejando cada vez más de los modelos reales, enriqueciéndose, en cambio, con numerosos elementos exóticos de fantasía (*Cfr.* Nápoles, 1658). Tampoco se trataba de una transmisión de concepciones específicas de América, sino de efectos espectaculares que servían para impresionar tanto a los espectadores presentes, como a los que contemplaban los grabados de las relaciones. Si en un torneo los representantes de los cuatro continentes se batían en lucha unos contra otros, y Europa triunfaba sobre los demás, esto tenía que ser escenificado con grandiosidad y colorido; cómo fuera vestido cada uno

de los pueblos, o si se tomaban en cuenta los conocimientos etnográficos, eran hechos que tenían una importancia secundaria.

En este período se encuentran sólo pocas referencias reales a la historia de las expediciones de descubrimiento y conquista de España y Portugal. Únicamente las ciudades comerciales de Lisboa (1619) y Amberes (1635) remiten en los arcos triunfales erigidos allí a los motivos económicos de la conquista. Rubens, con su montaña del Potosí, representó también plásticamente la explotación de las riquezas del subsuelo sudamericano. Los intereses políticos y económicos de las ciudades o países, unidos a las entradas de sus respectivos príncipes, no se formularon en ninguna parte con más claridad que aquí. Sin embargo, en las representaciones de América en los arcos y carros triunfales, en los torneos y en los ballets ecuestres, al igual que en los pocos ejemplos de obras teatrales, predominó en general la propaganda cortesana en el sentido de una glorificación de la dinastía, con un gran *pathos* imperial bajo Carlos V y Felipe II, *pathos* que fue palideciendo cada vez más hasta convertirse en un espectáculo convencional en tiempos de Carlos II.

III

EL TRIUNFO DE LA MUERTE

El *castrum doloris* o catafalco constituía ya en la Edad Media el centro de las honras fúnebres litúrgicas. Originariamente se entendía con este término sólo el pedestal sobre el que se colocaba al muerto. Con la importancia creciente del rito litúrgico de la absolución —yendo alrededor del cadáver y rociándolo con incienso— creció la exigencia de visibilidad, de exhibición al público, por lo que el *castrum doloris* fue ocupando cada vez más el punto central del fastuoso acontecimiento de las exequias.

A esta función litúrgica del catafalco se unió en el ámbito cortesano la idea del triunfo; era la manera de erigir un monumento al poder regio, no sólo durante la vida, sino más allá de la muerte. El aspecto de la representación político-dinástica obtuvo gran importancia, y encontró su expresión más patente en la creación artística de los catafalcos.

El *castrum doloris* —llamado también «catafalco», «túmulo», «capelardente», «pira», «obelisco», «mausoleo» o simplemente «máquina»— se construía —al igual que los arcos triunfales— con materiales efímeros: madera, lienzo u otros textiles, estuco, yeso o cartón. Pero eran pintados —en parte incluso con colores— de modo que causaran la impresión de ser mármol, piedra o materiales nobles.

Este catafalco se decoraba más o menos ricamente según la importancia del muerto, tanto con elementos escultóricos como pictóricos, inscripciones, blasones y ornamentos. Aspectos religiosos y de poder político determinaban la instrumentación formal y de contenido, que a lo largo del siglo XVII se fue haciendo cada vez más compleja, muy alejada ya de sus raíces medievales.

Se aludía a los hechos que el muerto había realizado en la tierra, se señalaban las virtudes que le habían ayudado a conseguir victorias políticas y militares, y con ellas, gloria inmortal. Se añadían representaciones alegóricas de los territorios que estaban bajo su gobierno, o de todo el globo terrestre en forma de los cuatro continentes. La única instancia que podía someter tanta grandeza era la muerte, a la que se concedía un amplio lugar en el catafalco por medio de numerosas alusiones al carácter efímero de toda existencia —esqueletos, calaveras, relojes y otros símbolos del tiempo. Pero junto al triunfo de la muerte, se glorificaba al soberano como rey de dos mundos —el terrenal y el celeste— y a su dinastía.

En consonancia con el esquema ideológico ascendente, las formas arquitectónicas del catafalco tendían a la altura, alcanzando con frecuencia asombrosas dimensiones. El número cuatro jugaba un importante papel en el imaginativo simbolismo de los catafalcos. El cuadrado, como expresión de firmeza y unidad, servía frecuentemente como forma para la planta, y el cuatro determinaba en la mayoría de los casos la estructura de conjunto: las alegorías de las cuatro virtudes cardinales, de los cuatro elementos, de las cuatro estaciones, de las cuatro edades de la vida, y —lo que para nuestro tema es más importante— de los cuatro continentes, constituían sus adornos figurativos.

Dado que los catafalcos representaban totalmente, o cuando menos en parte, al muerto, la presencia real del cadáver no era ya necesaria, y las celebraciones se dividieron en dos ceremonias independientes y separadas en el tiempo: la simple capilla ardiente, seguida del entierro sin pompa, y las exequias públicas, con sus elaborados catafalcos, celebradas muchas veces algunos meses después. Con ello se hacía posible la organización de funerales no sólo en el lugar donde se había producido la muerte, sino también en todos los sitios en los que se debiera un respeto especial al muerto, ya fuera por motivos de parentesco, ya de poder político. El transcurso de estos funerales simbólicos ha quedado perpetuado en detalladas descripciones. Los catafalcos se reproducían en grabados, y se imprimía la obra, bien en cuadernillos, bien en hojas sueltas de gran formato. El acontecimiento único y efímero de la muerte obtenía así un significado perpetuo, y servía a los fines propagandísticos de representación político-dinástica.

La historia de estas celebraciones y sus aparatos festivos está estrechamente unida a los Habsburgo. Los catafalcos de los miembros de

la Casa de Austria no sólo servían para el enaltecimiento metafórico de los difuntos, sino —en el caso de un soberano— también para la legitimación de su sucesor y para la glorificación de la dinastía.

Esto se puede ver claramente en los funerales que el futuro emperador Carlos V encargó para su abuelo, el rey Fernando el Católico, en 1516 en Bruselas, y en las exequias que se organizaron en 1558, no sólo en toda Europa, sino también en Ultramar, tras la muerte del propio Carlos.

Mientras que el catafalco que Carlos hizo construir para su abuelo en la catedral de Ste. Gudule de Bruselas pudo haber tomado referencias de modelos anteriores, el carro triunfal que se llevó en el cortejo fúnebre constituyó una novedad hasta el momento nunca vista. La comitiva fúnebre cumplía la función de demostrar el poder regio, recurriendo a la idea del triunfo de la Antigüedad. El carro, dorado y tirado por cuatro caballos, recordaba, con sus trofeos, blasones y figuras de genios, a los que se exhibían en la Antigüedad con ocasión de los «triunfos» de soberanos y generales victoriosos. Los jinetes de los cuatro caballos, caracterizados de unicornios, guiaban el carro a la manera de los triunfadores romanos, pero iban vestidos de indios. Con ello se hacía referencia a los paganos del Nuevo Mundo y de las islas Canarias, que, por medio de las expediciones de descubrimiento y conquista de los españoles, habían sido cristianizados durante el reinado de Fernando el Católico. El significado simbólico del carro, diseñado por Jan Gossaert [1], consistía en la idea de una renovación del Imperio Romano y, al mismo tiempo, representaba las conquistas españolas realizadas bajo el signo de la cruz.

Esta idea queda aún más clara en las exequias de Bruselas del año 1558 en honor de Carlos V [2]. El catafalco era una simple construcción

[1] *Cfr.* R.W. Scheller, «Jan Gossaert Triomfwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday, Doornspijk*, 1983, 228-236.

[2] *La magnifique et svmptvevse pompe fvnebre, faite en la Ville de Bruxelles, le XXIX. iovr dv mois de decembre M.D.L.VIII. avx obseqves de l'Emperevr Charles V. de tres digne memoire, Amberes, 1559; Relacion de las honras que su magestad mando hacer en la villa de Bruselas de Flandes en la yglesia de santa Agueda, por el emperador nuestro señor su padre, [...]*, RAH, Salazar y Castro, F 17, 1.ª parte, fol. 185r-197v; *Beschreybung Der Röm. Kaiserlichen Mayestät/Kaiser Carls/vnser aller Gnedigsten Herren/Hochlöblichster gedechtnus/Besengknuß, Dillingen*, 1558. Literatura al respecto: A. Bonet Correa, *Túmulos del Emperador Carlos V*, Archivo Español de Arte, Madrid, 1960, 55-66.

en la tradición de la capilla ardiente medieval. Sin embargo, para el cortejo fúnebre se construyó un pomposo barco alegórico del que tiraban dos monstruos marinos con cuerdas de seda invisibles. El mecanismo quedaba cubierto por decoraciones pintadas que representaban el mar, y las islas que se encontraban en él serían designadas expresamente en la relación de las exequias como «las Indias» [3]. Detrás del barco seguían sobre dos rocas las Columnas de Hércules con la divisa del emperador, *Plus Ultra* [4], tiradas por otros dos monstruos marinos con forma de elefantes que iban delante de las mismas. En el propio barco ocupaban el trono las tres virtudes teologales —Fe, Esperanza y Caridad— rodeadas de banderas y estandartes de todos los territorios de dominio del emperador. Las pinturas del casco mostraban significativas escenas históricas de la vida de Carlos V: las victoriosas expediciones a África, las batallas contra los turcos, los éxitos en Italia, y las conquistas de Méjico y de Perú [5]. Si bien la alegoría de las victorias navales del emperador —debido a la imagen del barco y al simbolismo del emblema imperial— parece, en efecto, estar en primer plano, el significado, sin embargo, es más complejo: el barco alegórico del Estado simboliza el ideal de la política imperial, dirigida por las virtudes del soberano, en servicio de la propagación de la fe cristiana [6] (lámina 14).

En los catafalcos que se construyeron en Toledo y Valladolid, con motivo de la muerte de Carlos V, se encuentran semejantes referencias al dominio mundial del emperador.

Representaciones pictóricas de las conquistas en el Nuevo Mundo, de las victorias de Túnez, Malta y África, de la detención del rey francés en Pavía, de la lucha contra los turcos y de la coronación del emperador, adornaban el catafalco de Toledo, junto a grandes figuras pin-

[3] *Relación de las honras..., op. cit.*, fol. 188v: «Esta Nao iba encima de un mar, sin que nadie viese con qué se llevaba, y en este mar había algunas islas de tierras, que significaban las Indias».

[4] *Cfr.* E. Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V.», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, 204-228; M. Bataillon, «Plus Oultre: La Cour découvre le Nouveau Monde», *Les Fêtes de la Renassaince*, tomo II, París, 1975, 13-27.

[5] *Relacion de las honras..., op. cit.*, fol. 188r: «La ganada de la Nueva España/La del Perú, y cómo los convirtió a la fe de Cristo».

[6] *Cfr.* F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 262 y ss.

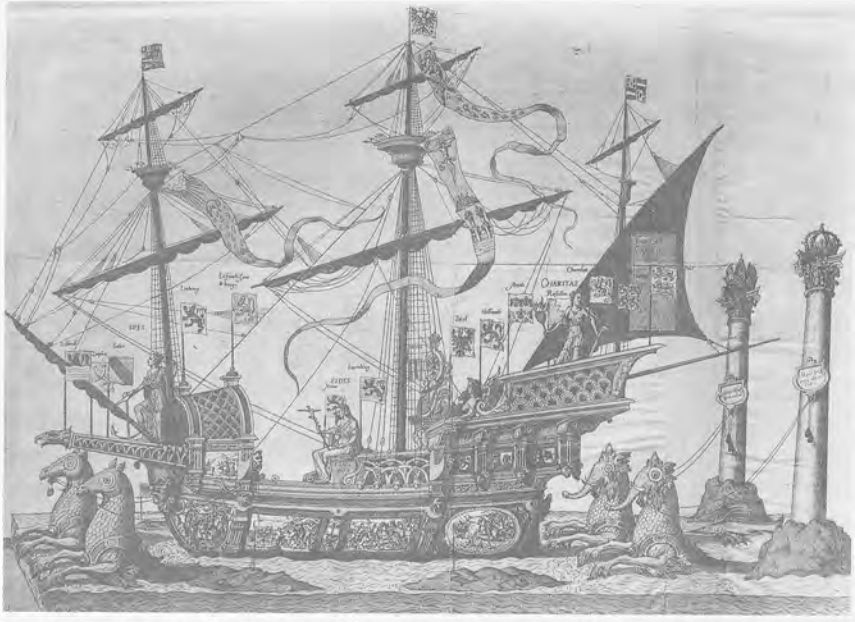

Lámina 14. Barco alegórico para las exequias en honor de Carlos V en Bruselas, 1558.

tadas de los antepasados del emperador y de las cuatro virtudes cardinales [7].

El «Túmulo Imperial» de la iglesia de San Benito en Valladolid muestra aún más claramente el programa iconográfico más arriba descrito [8]. El catafalco, que tenía forma de barco, remitía simbólicamente a los viajes a otros mundos, lo cual conllevaba un doble significado: por una parte, la superación efectiva de las Columnas de Hércules, que delimitaban el mundo en la concepción antigua, por medio del descubrimiento de nuevas zonas geográficas; y por otra, el viaje eterno a un mundo que está al otro lado de todo lo terrenal.

[7] *Memoria de las honras que se hicieron en esta cibdad de Toledo, por la muerte de el Emperador Don Carlos Nuestro Señor, que es en gloria*, BN, Mss. 9175, fol. 206r-209v. Impreso en Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII, Madrid, 1896, pp. 42-49.

[8] J.C. Calvete de Estrella, *El Tvmvlo Imperial, adornado de Historias y Letreros y Epitaphios en Prosa y verso Latino, [...]*, Valladolid, 1559. Literatura al respecto: A. Bonet Correa, *Túmulos del emperador..., op. cit.*, 55-66; J.J. Abella, *Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico: Valladolid y Méjico*, tesina inédita, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1975; S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 308-312.

En el catafalco se ilustraban las virtudes heroicas del emperador —en este caso, tanto las cuatro cardinales, como las tres teologales— con representaciones correspondientes a la vida de Carlos V. Las pinturas de los trofeos del Nuevo Mundo debían dejar claro el celo del emperador en la difusión de la fe católica y la conversión de los paganos. En una bandera que pendía de la columna de la virtud de la Fortaleza, se veía, en una cara, una representación del Nuevo Mundo, probablemente en forma de globo con el eje del mundo en el que se podían ver las alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad. Con la ayuda de estas virtudes se esperaba extender la soberanía cristiana a todo el orbe, a lo que se aludía en la otra cara de la bandera, de nuevo con las Columnas de Hércules y el *Plus Ultra*. En otras dos banderas se hacía una referencia concreta al pasado reciente de las conquistas españolas de Ultramar, representando a los dos soberanos indios más conocidos, el azteca Moctezuma y el inca Atahualpa.

Resulta, por otra parte, comprensible que en los funerales de Carlos V en Méjico se concediera mayor relieve a la propia historia. Se tardó tres meses en construir el catafalco; finalmente, en noviembre de 1559, más de un año después de la muerte del emperador, pudo ser contemplado en la iglesia de San Francisco de los Naturales. Debemos al humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar el programa iconográfico y la descripción de este primer catafalco de Ultramar [9]. Hacia 1551 Cervantes de Salazar se había trasladado a Méjico, donde no sólo redactó la relación de las exequias de Carlos V y una *Crónica de la Nueva España*, sino que también desempeñó por dos veces el cargo de rector de la Universidad de Méjico, inaugurada en 1553.

En el túmulo mejicano se conmemoraban, por una parte, las victorias militares del emperador, a quien se comparaba con grandes estrategas de la Antigüedad (Alejandro Magno, Aníbal, Pirro, Escipión Africano), con héroes mitológicos (Hércules, Teseo) y con dioses paganos (Júpiter, Apolo); por otra parte, se glorificaban igualmente sus virtudes

[9] F. Cervantes de Salazar, *Tvmvlo Imperial de la gran ciudad de Mexico*, Méjico, 1560, impreso en E. O'Gorman, México, en 1554 y *Túmulo Imperial*, Méjico, 1963, pp. 177-211. Literatura al respecto: A. Bonet Correa, *Túmulos del emperador..., op. cit.*, 55-66; J.L. Abella, *Los túmulos..., op. cit.*; S. Sebastián, *Arte y Humanismo, op. cit.*, pp. 312-317; J.M. Morales Folguera, «Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II/4, Madrid, 1989, 43-53, especialmente pp. 49 y ss.

de príncipe cristiano, que le habían ayudado a conseguir estas victorias, y con ellas, fama y gloria. El efecto de su buen gobierno como *Miles Christi* se había mostrado en sus éxitos en la colonización y cristianización del Nuevo Mundo.

En una de las pinturas del pedestal del catafalco se encontraban numerosos indios que lloraban su muerte. En otra se veía a Hernán Cortés acompañado por indios ante el emperador: para él y en su nombre, el conquistador había rendido una parte del mundo y convertido a numerosas personas. Otra imagen mostraba la ciudad de Méjico con gran cantidad de ídolos paganos quemados y rotos, y a muchos indios que se arrodillaban ante una cruz dando gracias a Dios porque habían sido liberados de su ceguera religiosa por mediación de Cortés. También se veía de rodillas a los dos soberanos más poderosos del Nuevo Mundo, Moctezuma y Atahualpa, reconociendo su derrota y la victoria sobre el demonio, que según la concepción cristiana, los había tenido poseídos. Incluso se representó la legitimación de las aspiraciones de poder del monarca español en sus posesiones de Ultramar: se mostraba al papa Alejandro VI haciendo a Fernando el Católico y a sus descendientes el encargo de cristianizar a los paganos del Nuevo Mundo. De esta «donación apostólica de las Indias» de la bula papal de 1493 *Inter Caetera* derivarían todos los monarcas españoles posteriores su derecho al Nuevo Mundo.

Junto a estas imágenes de motivación ideológica, no debían faltar tampoco escenas de la historia real. Así, podía verse la batalla de Méjico, que había sido muy sangrienta, dado que los aztecas habían opuesto una enérgica resistencia —empujados por demonios, según Cervantes de Salazar— los cuales, siguiendo el tópico de la Antigüedad, eran representados por el trío de las Euménides. Otra imagen presentaba a Hernán Cortés a caballo, con sus compañeros de armas, que marchaban tierra adentro, mientras los barcos en los que habían llegado ardían en el puerto, haciéndoles así imposible el regreso. Probablemente, la leyenda que pronto se haría popular, de que Cortés había quemado sus barcos, tenga su origen en esta imagen; en realidad, lo que ordenó fue que las galeras fueran agujereadas. En la misma columna se veía una vez más al conquistador, destruyendo la imagen de un ídolo; en los escalones de su templo se reconocían los cuerpos de indios sacrificados como víctimas: una referencia a los sacrificios humanos, que, al igual que el canibalismo, sirvieron a los españoles para jus-

tificar más fácilmente la conversión de los indios. Había también una imagen que aludía al pasado reciente de Méjico: mostraba a Apolo sobre los muros de la ciudad con un libro en la mano, y la inscripción aclaraba que con ello se hacía referencia a la Universidad, recién fundada a finales del reinado de Carlos V. De esta manera, el creador del programa iconográfico, Cervantes de Salazar, se estaba erigiendo indirectamente un monumento a sí mismo, al aludir a la institución en la que había llegado a obtener el mayor honor.

En contraposición a las numerosas alusiones al Nuevo Mundo, sobre todo a Méjico, la política europea de Carlos V apenas juega un papel digno de mención en la iconografía de este catafalco.

Con la celebración de las exequias de Carlos V, comienza la historia de la arquitectura funeraria no sólo en Méjico, sino también en Lima [10], Italia [11] y en el imperio. Siguiendo el ejemplo del rey Felipe II, que, como heredero de la corona española, había encargado las exequias de Bruselas, el emperador Fernando I, sucesor de Carlos V en el trono imperial, hizo honrar a su hermano en Augsburgo igualmente con pomposos funerales [12]. Ambos herederos del dividido imperio comenzaron sus respectivos reinados con el significativo acto de una *pompa funebris*.

En 1568, diez años después de la muerte de Carlos V, el rey Felipe II se vio de nuevo ante el triste deber de celebrar funerales regios. Esta vez fue Madrid, la nueva capital del reino español, el lugar que se enlutó por la muerte de Isabel de Valois, la tercera mujer de Felipe II [13].

[10] *Cfr.* J. Torre Revello, «La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, X, Buenos Aires, 1932; A. Allo Manero, «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I, Madrid, 1989, 122.

[11] En Roma, Piacenza y Bolonia se celebraron, de manera semejante, espectaculares exequias por Carlos V.

[12] *Aygentliche/vnnd warhaffte Beschreibung/weß bey der herrlichen Besingknuß/so die Röm. Kay. May. Kaiser Ferdinand ec. jrer May. lieben Bruder vnnd Herrn Kayser Carlen dem fünfften/Hochlöblichster gedächtnus/am 24. vnd 25. Februarij/des 59. Jars/ordenlich vnd zierlich gehalten/sich allenthalben verloffen vnnd zugetragen, Dillingen*, 1559.

[13] J. López de Hoyos, *Hystoria y relacion verdadera dela enfermedad, felicisimo transito y sumptuosas exequias funebres de la Sereniima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra Señora*, Madrid, 1569.

Las exequias se celebraron en el monasterio de las Descalzas, cuya iglesia se decoró con cuatro grandes óleos. Entre ellos se encontraba uno en el que se retrató a la princesa francesa, sentada en un mausoleo, con la cabeza coronada, un cetro en la mano derecha, y la izquierda apoyada en una calavera. En la parte superior del cuadro se veían alegorías de Francia y de Sicilia, y en la inferior, la figura femenina de España y un indio, adornado con pendientes, brazaletes y aros en los pies. Aparecía sentado en un globo con el rótulo *Orbis nouus*, aludiendo así, como se dice expresamente, al mundo recién descubierto, que el pueblo habitualmente designaba como «Indias occidentales» [14]. Los dominios con los que Isabel tenía relación —su país de origen, Francia, y su nueva patria, España, con sus respectivas provincias dependientes— se representaron como estatuas alegóricas que lloraban, recordando claramente a las plañideras del arte funerario de la Antigüedad. Estas figuras fueron muy estimadas también como modelos para las alegorías de países o de continentes en los catafalcos de los Habsburgo.

Dos ejemplos semejantes se iban a repetir, asimismo, en las exequias de Felipe II en Zaragoza [15] y en Florencia [16]. En los túmulos de ambas ciudades figuraban cuatro grandes personificaciones de los continentes, que lloraban la muerte del monarca.

En Zaragoza, con ocasión del fallecimiento de reyes y de príncipes, se construían catafalcos no sólo en la catedral, sino también en la plaza del mercado, es decir, al aire libre. De este tipo fue el de 1598, que mostraba, junto a las estatuas de las virtudes teologales y cardinales, las de los cuatro continentes.

En Florencia el motivo del Nuevo Mundo surgió, por una parte, en la construcción fúnebre de la iglesia de Santa María Novella y, por otra, en la fachada de San Lorenzo. En esta iglesia, el gran duque Fer-

[14] *Ibidem*, fol. 121v.

[15] J. Martínez, *Relación de las exequias que la muy ilustre ciudad de Çaragoça ha celebrado, por el Rey Don Phelipe nuestro señor I, deste nombre*, Zaragoza, 1599. Literatura al respecto: J.F. Esteban Lorente, *Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales*, Francisco Abbad Ríos. A su memoria, Zaragoza, 1973, 38 y ss.

[16] V. Pitti, *Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna D. Filippo II d'Austria celebrate dal Serenissimo D. Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana nella Città di Firenze*, Florencia, 1598. Literatura al respecto: E. Borsook, «Art and Politics at the Medici Court. III: Funeral Decor for Philip II of Spain», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14, 1970, 91-114.

nando de Medici, con intenciones diplomático-políticas, mandó celebrar unas costosas exequias para el monarca español. Al padre de Felipe II, Carlos V, debían los Medici su título de duques, lo que no impidió, sin embargo, que desarrollaran una política propia e independiente, acreditada sobre todo por su posición mediadora entre España y Francia. Dado que Fernando aspiraba a la investidura de Siena para su hermanastro Juan, podía ser de provecho impresionar al heredero español con pomposos funerales por su padre; el éxito llegaría seis años después, cuando Felipe III, en efecto, invistió a don Juan de Medici en Siena.

En las exequias florentinas de 1598 se celebró sobre todo el poderío de Felipe y su celo religioso. En este sentido, se decoró la nave de la iglesia con 24 cuadros históricos que representaban escenas significativas de la vida de Felipe II; de ellas, 13 se han conservado en los depósitos de los Uffizi.

En uno de los cuadros se veía al rey español recibiendo a enviados del Nuevo Mundo. Un censor anónimo criticó el hecho de que en él los indios aparecieran descalzos, adornados con plumas, en representación del continente cuyo descubrimiento se atribuía en Florencia, cómo no, a Américo Vespuccio. Oro, plata y joyas hubieran sido atributos mucho más indicados, probablemente porque con ellos se podían expresar mucho mejor las aspiraciones de poder. Es posible que la pintura fuera sólo una reelaboración de un viejo cuadro de Alejandro Fei, que con ocasión del entierro de Francisco I de Medici en 1587, había pintado al gran duque recibiendo a legados del Japón. Dado que, para las exequias de 1598, se volvieron a utilizar algunos elementos de estos funerales, es posible que simplemente se hubiera repintado la cabeza de Felipe II sobre la del gran duque Francisco, y que los orientales hubieran sido transformados en indios americanos [17]. Ya hemos podido observar en el capítulo anterior hasta qué punto resultaban intercambiables en la imaginación y en las representaciones de los europeos los habitantes de las Indias «occidentales» y «orientales».

Pinturas históricas de este tipo eran y siguieron siendo la excepción en la decoración de los túmulos de los Habsburgo. En lugar de

[17] *Cfr.* E. Borsook, «Art and Politics...», *op. cit.*, 104.

ello, las alegorías pintadas o esculpidas de los cuatro continentes fueron cobrando cada vez más estima en los programas iconográficos de los catafalcos.

Con motivo de la muerte de la reina Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en 1612, los españoles residentes en Roma [18] erigieron un catafalco con representaciones de Europa, Asia, África y América, al igual que los jesuitas en Viena a la muerte del emperador Fernando II en 1637 [19].

En las relaciones conservadas apenas se encuentran informes exactos que permitan imaginar las alegorías de los cuatro continentes, pues para el espectador de entonces quedaba suficientemente claro, debido a la tradicional manera de representación codificada. Por esta razón, no es de extrañar que todavía a finales del siglo XVII, en 1689, en las exequias de la reina María Luisa de Borbón en Sevilla [20], los continentes fueran representados siguiendo totalmente el modelo prescrito en la *Iconología* de Cesare Ripa. La figura de América se pintaba con un carcaj lleno de flechas en el hombro, en el brazo izquierdo un arco, a los pies un caimán y una cabeza de mujer perforada por una flecha como referencia al canibalismo.

El modelo iconográfico establecido por Cesare Ripa era sólo una de las posibilidades de representar América. Otro modelo, tan extendido como el suyo, consistió en dotar a la alegoría de los atributos que se veían como típicos: plumas y adornos de oro, piedras preciosas y perlas, aunque a veces también especias, que habitualmente acompañaban más bien a la India y al Lejano Oriente; una nueva muestra de la mezcla de las «Indias orientales» y las «occidentales» en la imaginación europea.

Un ejemplo significativo de este tipo de representación se encuentra en la decoración fúnebre de la catedral de Toledo con motivo de

[18] *Relación de las honras que la nacion española hiço en Roma a la Magestad catolica de la Reyna Doña Margarita de Austria nuestra Señora*, BN, Mss.18.716/17. Literatura al respecto: C.F. Menestrier, *Des Décorations funebres*, París, 1683, pp. 59 y ss.

[19] F.C. Khevenhiller, *Annalivm Ferdinandeorvm Zwölffter und letzter Theil*, Leipzig, 1726, columna 2375.

[20] *Breve Relacion de las Exequias, que la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla dedico a Su Reina la Señora Doña Maria Luisa de Borbon, [...]*, Sevilla, 1689. Literatura al respecto: Y. Bottineau, «Architecture éphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1968, 218.

la muerte del cardenal-infante don Fernando, en 1641 [21]. El programa iconográfico contenía en esta ocasión gran variedad de elementos, entre ellos los cuatro continentes. Se ilustraba el origen regio del muerto y también los altos cargos militares y religiosos que había desempeñado. Prescindiendo de la figura pintada de América —con los mencionados atributos de oro, piedras preciosas y especias [22]— en un emblema se veía al cardenal-infante en un carro triunfal, tirado por un león y un armadillo, animal que, junto a los caimanes y a los papagayos, se consideraba especialmente típico de América.

La confusión de la imagen de ambas «Indias» podía llegar hasta tal punto que se equiparaba totalmente a las «Indias orientales» con las «occidentales», haciéndolas confluir en una persona. Éste es el caso en la representación de las provincias del reino de España en el catafalco de la primera mujer de Felipe IV, Isabel de Borbón, diseñado en 1644 por el arquitecto de la corte española, Juan Gómez de Mora, para el monasterio de San Jerónimo en Madrid [23]. Las estatuas —de casi dos metros de altura— de España, Italia, Flandes, Austria, Jerusalén, Tirol, África y «las Indias» constituían, junto con las representaciones de las virtudes, de las cuatro estaciones y de la Fama, el ornamento alegórico del catafalco, que llegaba a la considerable altura de casi 20 metros. La personificación de «las Indias» llevaba el habitual adorno de plumas en la cabeza, flecha y arco en la mano, e iba vestida con un traje *a lo Malabar*, es decir, en el estilo tradicional de esta región de la India. La inscripción correspondiente, así como el blasón de las Columnas de Hércules y el *Plus Ultra* dejaban claro que con ello se hacía referencia

[21] J. González Varela, *Pira religiosa, Mavsoleo Sacro, Pompa Fvnebre, qve la mvy Santa Iglesia primada de las Españas erigio devota, ostento grande, consagro piadosa, a las recientes ceniças, [...de] D. Fernando de Austria*, Madrid, 1642. Literatura al respecto: J. Gállego, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte, I, Méjico, 1987, 178.

[22] J. González Varela, *Pira religiosa..., op. cit.*, p. 29.

[23] *Pompa Fvneral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Catolica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo, [...]*, Madrid, 1645; *Relacion de las honras qve Sv Magestad ha hecho a la Reyna nuestra señora doña Isabel de Borbon, [...]*, Madrid, 1644, BN, Mss. 18.400/57, fol. 192r-195v. Literatura al respecto: S.N. Orso, «Praising the Queen: The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon», *The Art Bulletin*, LXXII, 1990, n.º 1, 51-73; J.M Azcárate, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVIII, Valladolid, 1962, 292 y ss.

a todo el mundo recién descubierto, tanto en Oriente como en Occidente [24].

Sólo dos años después de la muerte de Isabel de Borbón, en 1646, murió también su hijo Baltasar Carlos. La pérdida del heredero del trono dio motivo para la celebración de costosos funerales, no sólo en España; también en Viena fue llorado, ya que la archiduquesa María Ana, hija del emperador Fernando III, había perdido con Baltasar Carlos a su prometido [25].

Dado que el infante había muerto en Zaragoza, era natural que allí se organizaran grandes exequias [26]. Se construyeron dos catafalcos, uno en la plaza del mercado, y otro en la Iglesia Metropolitana de San Salvador, la Seo. Como en 1598, el túmulo que se erigió al aire libre fue más pomposo y más imponente que el que se levantó en la iglesia. Alegorías geográficas adornaban la construcción: Zaragoza con sus cuatro ríos, ciudades y provincias españolas, y enormes figuras de los cuatro continentes, representadas como plañideras.

Este catafalco fue reutilizado casi sin cambios 20 años después, en 1665, con motivo de la muerte del rey Felipe IV [27]. El arquitecto Francisco Franco, responsable de ambos catafalcos, no tuvo escrúpulo alguno en presentarlo las dos veces como obra original, lo cual, por lo demás, en una época de grandes efectos decorativos como aquélla, tenía poca importancia. Altura imponente y llamativa ostentación eran los criterios por los que se juzgaban tales monumentos del arte efímero [28].

[24] *Pompa Funeral..., op. cit.*, fol. 30r. También en un catafalco realizado en Milán con el mismo motivo, se representó a ocho provincias, incluyendo «la India», tanto occidental como oriental. Cfr. G.P. Bianchi, *Racconto delle Sontvose Esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna nella chiesa maggiore della Città di Milano*, Milán 1644, pp. 22 y ss.

[25] No obstante, el hijo fue sustituido muy pronto por el padre, que se había quedado viudo en 1644: en 1649 Felipe IV se casó con María Ana, que le daría el esperado heredero, el futuro rey Carlos II, con quien habría de extinguirse definitivamente la línea española de la Casa de Austria.

[26] J.F. Andrés de Uztarroz, *Obelisco histórico i onorario que la Imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la Imperial Memoria del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria Príncipe de España*, Zaragoza, 1646.

[27] J.A. Xarque, *Augusto llanto, finezas de tierno y reverente amor de la Imperial Ciudad de Zaragoza en la muerte de su rey Felipe el Grande, quarto de Castilla y tercero de Aragón*, Zaragoza, 1646.

[28] Cfr. J.F. Esteban Lorente, *Una aportación..., op. cit.*, p. 47.

El fallecimiento del rey Felipe IV en un momento en que España había perdido ya territorios en el Nuevo Mundo, dio una vez más motivo para confirmar la grandeza y el poder de un monarca ibérico y de su imperio. Nada resultaba más adecuado para manifestar las aspiraciones de soberanía mundial que la representación de los cuatro continentes.

Sin embargo, en los funerales oficiales de Madrid no se encuentra referencia alguna a América o a otros continentes en el catafalco, aunque sí las hay en un grabado de Pedro de Villafranca, añadido a la relación de las exequias [29].

Donde, por el contrario, sí que se pensó en la expansión territorial de España fue en otras ciudades diferentes de Madrid, unidas a Felipe IV por lazos políticos o dinásticos.

En Lima, junto a la manifestación de luto por el monarca fallecido, se aclamó al mismo tiempo al nuevo rey Carlos II, y en el catafalco, además de la representación de las virtudes cardinales, las cuatro partes del mundo lloraban la muerte del monarca [30].

Tampoco faltaría la referencia a los grandes dominios del rey en la celebración de las exequias de Felipe IV en Roma, encargadas por el embajador español ante la corte papal en 1665 [31]. El arquitecto Antonio del Grande, en su proyecto para el catafalco de la iglesia de San Giacomo, no previó ninguna alegoría de países, sino sólo las estatuas de ocho virtudes, pero los artífices de la fachada de la iglesia aludían varias veces a la expansión territorial del Imperio Español, y con ello también al Nuevo Mundo.

Sobre la puerta principal se veían las alegorías de las virtudes que distinguían al soberano —la Justicia y la Clemencia— y los cuatro continentes haciendo la reverencia ante Felipe IV en su trono. En la rela-

[29] P. Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe quarto, [...]*, Madrid, 1666. Literatura al respecto: A. Bonet Correa, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español*, Archivo Español de Arte, XXXIV, Madrid, 1961, 285-296; J.M. de Azcárate, «Datos sobre túmulos ...», *op. cit.*, 295 y ss.

[30] *Solemnidad fvnebre y exeqvias a la mverte del Católico Avgvstíssimo Rey D. Felipe Qvarto el Grande N.S., [...]*, Lima, 1666, fol. 10v.

[31] A. Pérez de Rúa, *Fvneral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago delos Españoles à 18. de Diciembre de 1665. A la gloriosa memoria del Rei Catolico delas Españas Nvestro Señor D. Felipe Qvarto el Grande*, Roma, 1666.

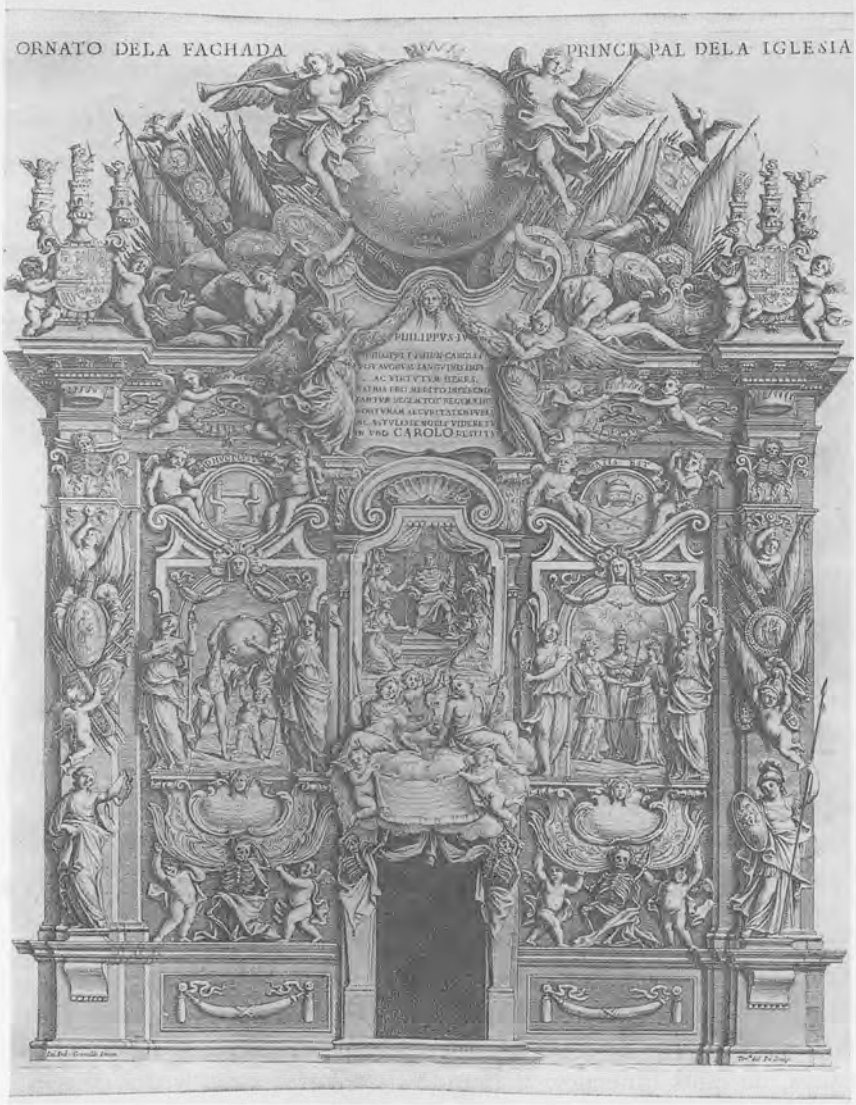

Lámina 15. Ornato de la fachada principal de la iglesia S. Giacomo para las exequias de Felipe IV en Roma, 1665.

ción de las exequias se expone exactamente la idea en la que se basa la imagen. Según ella, las alegorías de los continentes debían dar a entender la grandeza del poderío español, conseguido por la Casa de Austria a través de la superación de las fronteras, que según la concepción de los antiguos estaban determinadas por las Columnas de Hércules y el Atlas africano, representados también en la parte izquierda de la fachada (lámina 15).

El lado de la iglesia que daba a la Piazza Navona fue igualmente configurado por arquitectos y pintores como una especie de bastidor que se podía mover delante de la verdadera fachada, aprovechando su estructura arquitectónica. El punto central del programa estaba constituido por una alegoría de la Religión, dado que Felipe IV había sido muy devoto, difundiendo el cristianismo en todos sus dominios. Esto lo simbolizaban personificaciones del Mar Mediterráneo y del Océano, así como alegorías de los cuatro continentes, creadas de nuevo según el modelo de Cesare Ripa; la única diferencia consistía en que no fueron representadas de pie, sino sentadas. Una vez más el programa fue explicado detalladamente en la relación de las exequias. Correspondía a la dignidad de un gran príncipe extender las fronteras de su imperio lo más lejos posible, porque el poder y la grandeza de un soberano se medían siempre por las dimensiones territoriales. Se comparaba a Felipe IV con Alejandro Magno y con César, pero él los había aventajado con mucho por sus esfuerzos destinados a difundir el cristianismo en todas sus provincias y aún más allá de éstas (lámina 16).

Los funerales que organizó —unos meses después de las exequias de Roma— el nuevo virrey español de Nápoles, se basaban en un complejo esquema iconográfico semejante al anterior [32]. En la entrada de la iglesia se colocó una estatua ecuestre de Felipe IV, así como figuras de los cuatro elementos. En la nave se veían los siete planetas y una figura de Atlas con la esfera celeste a la espalda. Algunos emblemas hacían referencia a los descubrimientos y conquistas no sólo de España, sino también de Portugal. El catafalco, diseñado por el arquitecto real, Francesco Antonio Picchiatti, completaba el programa, dividido en tres partes, de estos funerales: al mundo de los elementos y del cielo, re-

[32] M. Marciano, *Pompe Fvnebri dell'Vniverso nella Morte di Filippo Qvarto il Grande Re delle Spagne, [...]*, Nápoles, 1666.

Lámina 16. Forma de la fachada de la iglesia S. Giacomo para las exequias de Felipe IV en Roma, 1665.

presentados en la decoración de la iglesia, se le unía el mundo político-terrenal [33]. Alegorías de las montañas y ríos de 16 provincias no identificadas por su nombre formaban parte de las decoraciones figurativas, así como los cuatro continentes, que en cada caso tenían una doble representación: Europa, mediante Nápoles y Castilla; África, a través de Guinea y Mauritania; Asia, representada por la India y Palestina; y América, por Perú y Méjico. Ambos imperios indios estaban más detalladamente definidos por las montañas y ríos que les acompañaban: Popocampeche y Atoyac para Méjico, y los Andes y el Marañón o Amazonas para Perú.

[33] *Ibidem*, p. 146.

También la corte imperial de Viena recordó a Felipe IV como *Hispaniarum Monarcha*, *Rex Catholicus*, *Archidux Austriae*, y como *Rex Indiarum et Orbis novi*. El arquitecto de la corte, Filiberto Lucchese, que ya había erigido en 1646 dos catafalcos para miembros de la casa real española [34], construyó un túmulo en la iglesia de los agustinos, que adornó con estatuas de reyes españoles y con alegorías de provincias y de los cuatro continentes [35].

Este catafalco muestra claramente el componente teatral de tales construcciones, pues en el falso sarcófago del centro no sólo se colocaron los atributos de la dignidad real, como el cetro y la corona, sino la figura de Felipe IV en tamaño natural, cubierta con costosas vestiduras, con la cabeza de cera modelada con notable realismo. El túmulo se convertía así en escenario, en teatro en el que se ejecutaba una acción: la subida del alma al cielo, demostrada visualmente por la figura natural del difunto [36] (lámina 17).

Giovanni Pietro Tencalla construyó un catafalco tan costoso como el de Filiberto Lucchese en 1673, para la celebración de las exequias de la emperatriz Margarita Teresa, hija de Felipe IV y mujer del emperador Leopoldo I, en la iglesia de los agustinos de Viena [37]. En esta ocasión, la representación de la difunta emperatriz se encuentra, no encima de la tumba, sino en la parte superior del catafalco, sobre una nube, con tres de sus hijos, de los cuales, no obstante, en 1673 sólo vivía la archiduquesa María Antonia, la futura mujer del príncipe elector Maximiliano de Baviera.

El resto del programa figurativo del catafalco es más complejo que el que había concebido ocho años antes Lucchese para Felipe IV. Estatuas plateadas de cuatro emperadores austríacos —Maximiliano I, Carlos V, Fernando I y Fernando III— y de cuatro reyes españoles —Felipe el Hermoso, Felipe II, Felipe III y Felipe IV—, se alternaban mu-

[34] Para la emperatriz María, hija de Felipe III y mujer del emperador Fernando III, y para el infante Baltasar Carlos.

[35] *Protocollum Ecclesiae Aulico=Caesareae & Conventús FF. Eremitarum Discalc: S.P.N. Augustini. [...] Fideliter & accuraté compilata per Fr: Tobiam à Nativitate B.V. Mariae*, 1757, tomo I, pp. 462-468.

[36] A veces eran personas vivas las que corporizaban, a modo de un cuadro viviente, las figuras alegóricas o portadoras de antorchas en los catafalcos.

[37] *Protocollum Ecclesiae Aulico=Caesareae..., op. cit.*, pp. 485-497.

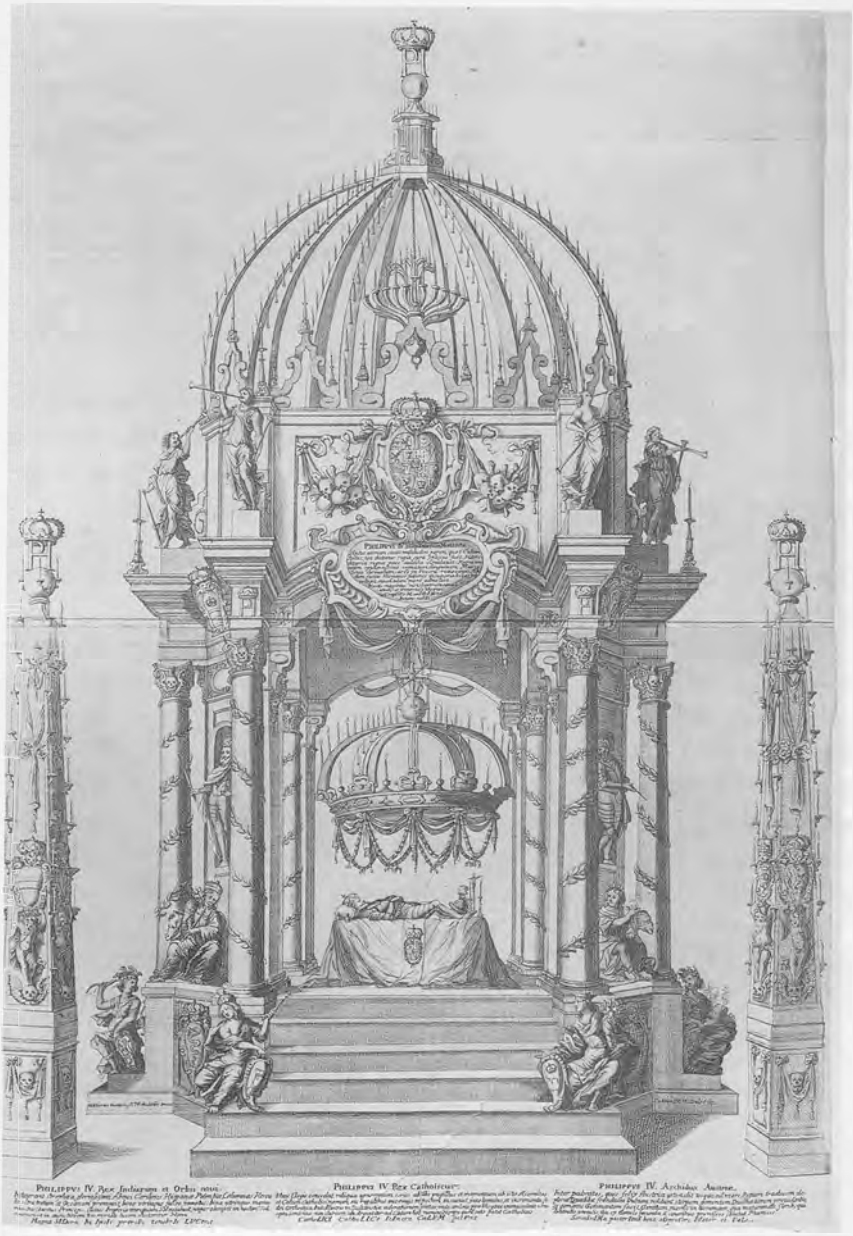

Lámina 17. Catafalco para las exequias de Felipe IV en Viena, 1665.

tuamente en la base de las ocho columnas que determinaban la planta octogonal. En los capiteles estaban las conocidas alegorías de las virtudes; figuras de la Fama tocando tubas, llenaban los espacios intermedios de las columnas. Sobre el sarcófago descansaban la corona imperial, el cetro y el globo imperial, las coronas reales húngara y bohemia, así como la cruz de plata de la orden de las Damas de la Cruz Estrellada. El baldaquino con el águila imperial estaba sostenido por los cuatro continentes —una vez más, configurados a la manera de Cesare Ripa—, lo que daba lugar a que en el centro del catafalco pudiera verse la figura femenina de América con la parte superior del cuerpo desnuda (lámina 18).

En un pasaje anterior hemos mencionado ya que el catafalco de la reina María Luisa de Borbón, del año 1689, se adornó también con alegorías de los cuatro continentes, pintadas según el modelo de la *Iconología* de Ripa.

11 años después, la muerte de su marido, el rey Carlos II, daría por última vez oportunidad de demostrar la grandeza y poderío de un monarca de la línea española de la Casa de Habsburgo.

Zaragoza se limitó esta vez, al contrario que con sus regios antepasados, a un solo catafalco en honor de Carlos II, el de la Seo [38]. Lo adornaban varias representaciones de la muerte y estatuas de las virtudes de la Fe, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, así como de los cuatro continentes, que lloraban la muerte del rey. Sobre la tumba se elevaba un obelisco que llevaba en la punta una esfera del mundo, sobre la que se veían una corona y un esqueleto coronado de laurel, expresión del triunfo de la muerte sobre las dignidades reales.

Para el catafalco de Barcelona [39] el pintor Joseph Vives eligió una planta octogonal con ocho grandes columnas, que corporizaban las provincias del reino español: junto a la organizadora, Cataluña, apare-

[38] P.M. Monreal, *Teatro Avgvsto del Amor, y del Dolor, en las Reales Exeqvias; qve celebrò a el Rey Nvestro Señor Don Carlos Segvndo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoça*, Zaragoza, 1701.

[39] J. Rocaberti, *Lagrimas amantes de la Excelentissima Ciudad de Barcelona, [...] a las Amadas, y Venerables memorias de su difunto Rey y Señor, don Carlos II*, Barcelona, 1701. Literatura al respecto: Y. Bottineau, «Architecture...», *op. cit.*, 224; F. Revilla, *Simbología de las celebraciones públicas en Barcelona durante el siglo XVIII*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1977.

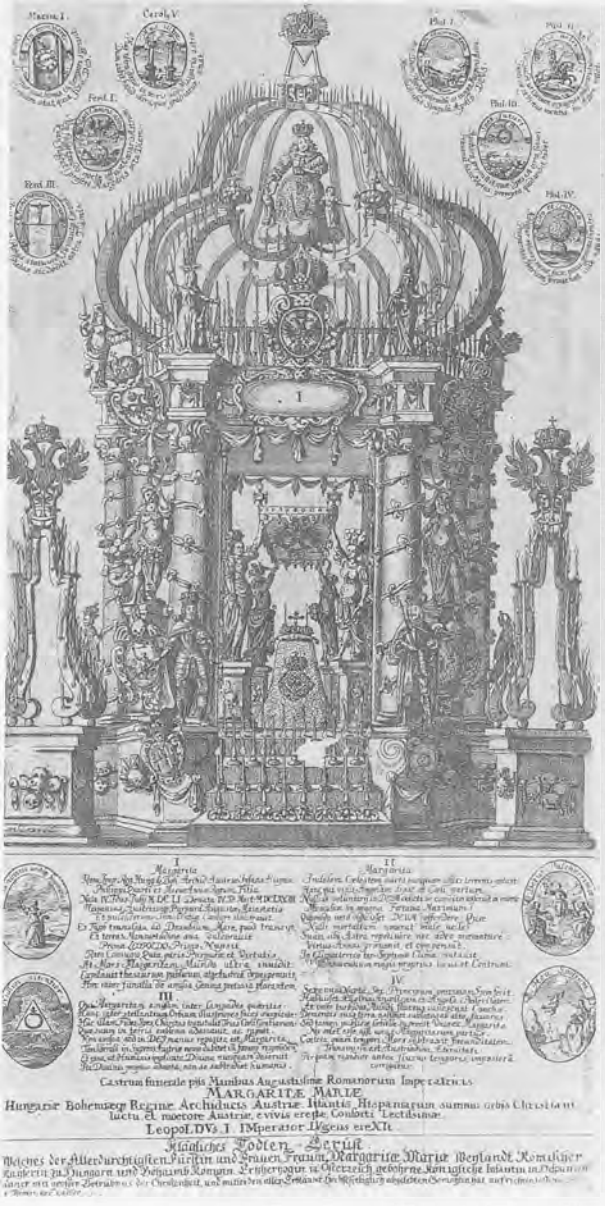

Lámina 18. Catafalco para las exequias de la emperatriz Margarita Teresa en Viena, 1673.

cían Milán, Nápoles, Sicilia, Flandes, Castilla, Aragón y «las Indias», con lo que de nuevo se aludía a las posesiones españolas de Ultramar, en Oriente y en Occidente. Las figuras de mujeres se reconocían no por los vestidos y adornos, sino por los correspondientes blasones. Intercalados entre las alegorías de los países se veían los más importantes ríos de España —Ebro, Tajo, Duero y Guadalquivir— y los cuatro continentes, que cabalgaban sobre los animales asociados a ellos. Desgraciadamente, en la relación no consta si se representaba a América sobre un armadillo o sobre un caimán, y en el grabado sólo se ve la parte en que aparece Europa sobre un toro. Si suponemos que una vez más pudo haber servido como modelo la *Iconología* de Cesare Ripa, habría que contar más bien con el caimán. Representaciones de las virtudes completaban el programa figurativo de este catafalco.

La idea del túmulo de Granada [40] estaba totalmente determinada por la distribución de los cuatro continentes, personificados, como de costumbre, por alegorías femeninas. Sin embargo —y esto supone una novedad— aparecían sobre carros triunfales, tirados por los animales que se consideraban característicos de cada continente; en el de América, dos caimanes.

La alegoría, pintada en un óvalo, estaba flanqueada por los blasones de las ciudades más conocidas del Nuevo Mundo, entre otras, Méjico, Puebla, Santo Domingo, Michoacán, Guatemala, Cuzco, Quito y Panamá; el blasón de Lima —con su estrella, tres coronas y las Columnas de Hércules— constituía el remate superior. El lema *Plus Ultra*, emblemas e inscripciones completaban esta configuración más bien poco habitual. El único adorno escultórico de la decoración fúnebre, por lo demás dominada por blasones, eran las estatuas de los antepasados de Carlos II.

El catafalco de Méjico [41] tampoco tenía muchas figuras. Estaba estructurado en forma de pirámide de seis caras, en primera línea con elementos figurativos, rótulos y, sobre todo, innumerables velas. En la punta había un almohadón con el blasón, la corona, el cetro y la es-

[40] J. de Mena y Medrano, *Reales Exeqvias por la Catolica Magestad de Nvestro Monarca Don Carlos II, el Jvsto, [...]*, Granada, 1701. Literatura al respecto: J. Gallego, «Aspectos emblemáticos...», *op. cit.*, 180.

[41] Alférez A. de Mora, *El Sol Ecliypsado antes de llegar al Zenid. Real Pyra que encendió à la apagada luz del rey N.S.D. Carlos II. [...]*, Méjico, 1701.

Lámina 19. Catafalco para las exequias de Carlos II en Lima, 1701.

pada del rey, sostenido por alegorías de los cuatro continentes, que probablemente, a simple vista, serían apenas reconocibles desde abajo, pero se definían como tales por medio de inscripciones. Se puede suponer que cuando se dice que América estaba vestida *á sv vsanza*, no sería representada precisamente en Méjico con traje de plumas y medio desnuda. Esto queda confirmado también en la relación de las exequias: llevaba «Enaguas por vestido, siendo la Cobija de luto».

Muy diferente es la figura de América en el catafalco que el virrey de Perú hizo erigir en Lima por el mismo motivo [42]. La parte superior de su cuerpo aparecía desnuda y pintada de color oscuro; llevaba en la cabeza una corona de plumas negras y amarillas, llamada *mascapachac*, un arco en la mano derecha y un carcaj con flechas en el hombro, en correspondencia una vez más con la iconografía tradicional. Las alegorías de los otros continentes y de las virtudes reflejaban modelos anteriores que se habían establecido a lo largo del siglo XVII (lámina 19).

Con la muerte del último Habsburgo de la línea española se cerraba un ciclo. Al principio se había celebrado al emperador Carlos V simbólicamente como el superador de las Columnas de Hércules, y como señor de un imperio universal. Pero estas representaciones tenían una sustentación en la realidad, en sus victorias políticas y militares; entre ellas, las conquistas en el Nuevo Mundo, en Méjico y Perú, de las que también hubo un recuerdo en sus exequias.

Un siglo y medio después estas conquistas pertenecían, ya desde hacía tiempo, al pasado y habían perdido su significado originario. La realidad histórica había mostrado que los esfuerzos expansivos de España tenían también su contrapartida, que no todo era tan fácil como habían creído los conquistadores en la euforia de los comienzos de los viajes hacia nuevos mundos.

De este modo, a lo largo del siglo XVII también se fueron reduciendo las imágenes de América en los funerales de los Habsburgo a formas de representación convencionales y a clichés tradicionales. Figuras abstractas alegóricas reemplazaron las referencias concretas a sucesos reales.

[42] J. de Buendía, *Parentacion Real al Soberano Nombre e Immortal Memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el Serenissimo Señor Don Carlos II. [...]*, Lima, 1701.

Las personificaciones de los continentes todavía expresaban aspiraciones, reales o pretendidas, de poder, pero simplemente formando parte —como las virtudes— de los adornos convencionales de figuras de catafalcos, unos catafalcos que se hacían cada vez más costosos, y cada vez más carentes de significado.

IV

EL TRIUNFO DE LA FE

En los capítulos precedentes hemos tratado de las representaciones de América en el marco de las fiestas de carácter político-dinástico en honor de la Casa de Austria. Ahora vamos a mostrar en unos pocos ejemplos que el Nuevo Mundo ocupaba también un lugar destacado en las fiestas religiosas, sobre todo en el ámbito español.

Esto no es de extrañar si se piensa en la importante actividad evangelizadora de las órdenes religiosas en las colonias, lo cual no podía quedar sin reflejo en Europa. En efecto, el Estado asumió el encargo papal de evangelizar a los paganos del Nuevo Mundo, y de ello derivaría su derecho de patronato sobre las posesiones de Ultramar; este derecho no tuvo en ninguna otra parte tan largo alcance como en América, pues la corona podía nombrar a los misioneros, sacerdotes y obispos. Los primeros misioneros procedían de las filas de las órdenes monásticas, en principio de los franciscanos, dominicos, agustinos y mercedarios, y más tarde también de los jesuitas y capuchinos. El Estado determinó la organización político-eclesiástica de las colonias ibéricas, pero la actividad de los misioneros en el Nuevo Mundo también trajo consigo una importante influencia de la Iglesia en la configuración de la vida americana. Este estrecho entrelazamiento de Estado e Iglesia habrá de ser tenido en cuenta en la recepción de América en las festividades. En el teatro y en la fiesta se manifestaron pronto no sólo las aspiraciones de poder de los monarcas españoles, sino también los objetivos evangelizadores de las órdenes activas en el Nuevo Mundo.

El modelo triunfal, con sus figuras alegóricas, debatido en el contexto de las fiestas dinásticas, gozó también de gran estimación en el

terreno eclesiástico-religioso, pues podía utilizarse muy bien para simbolizar conceptos espirituales y para facilitar la labor de enseñanza por medio de imágenes. Los desfiles profanos y las procesiones religiosas apenas se diferenciaban entre sí, ni en la forma exterior ni en la función. Tanto en un caso como en otro, se empleaban medios artísticos comunes para causar el mismo efecto sobre el espectador, ya fuera culto o inculto.

Las órdenes religiosas construyeron en sus iglesias, y también en las calles, fastuosos altares que recordaban a los decorados teatrales de la época; sus predicadores sabían impresionar a los creyentes por medio de una pomposa retórica y de una gesticulación teatral. Pero no sólo las instituciones religiosas, sino también las municipales, intentaban satisfacer en tales ocasiones la afición barroca a los espectáculos. Grupos de música y de danza, así como carros triunfales alegóricos, recorrían las calles; se organizaban costosos fuegos artificiales, y se contrataban compañías de actores profesionales que representaban comedias apropiadas para la ocasión en escenarios construidos *ex profeso.*

Una ocasión de este tipo la ofrecían con especial frecuencia después del Concilio de Trento, las beatificaciones y canonizaciones, cuya celebración fue utilizada tanto por el Estado como por la Iglesia para sus fines propagandísticos. Las órdenes religiosas podían llevar el mensaje de la fe a un público en gran parte analfabeto mucho mejor por medio de imágenes de gran efecto, que a través de la simple palabra; los ayuntamientos intentaban elevar su prestigio a los ojos de los ciudadanos con ostentosos gastos, incluso en tiempos de crisis económica, y las clases dominantes reforzaban su posición social por medio de manifiestas representaciones de sí mismas.

La abundancia de material nos exige entresacar algunos casos particulares haciendo una selección representativa, detrás de los cuales hay siempre toda una serie de modelos análogos. Como ejemplos de este tipo de veneración de santos, se ofrecen, para nuestro contexto, por una parte la beatificación de San Luis Bertrán y, por otra, las festividades con motivo de la beatificación y canonización de San Ignacio de Loyola.

Con Luis Bertrán se festejó a un santo que había sido misionero en el Nuevo Mundo, lo que posibilitaba una referencia directa a sus experiencias reales en Ultramar. Dado que esta conexión se produjo

tanto en la fiesta como en el teatro, podemos observar aquí un ejemplo de la recepción de América desde dos puntos de vista.

Por el contrario, Ignacio de Loyola no tenía nada que ver directamente con la evangelización del Nuevo Mundo, pero su orden tomó su fiesta como pretexto para llamar la atención sobre la tarea de alcance universal de los jesuitas en la misión.

Hemos excluido un tercer aspecto: la veneración de santos *americanos*, como Rosa de Lima, Toribio de Mogroviejo o Francisco Solano. La mayoría de ellos fueron canonizados a lo largo del siglo XVIII, y las fiestas de canonización conocidas hasta el momento no resultan de interés para nuestro tema.

En 1608 se celebró la beatificación de San Luis Bertrán, padre dominico procedente de Valencia, que había sido misionero durante siete años en Nueva Granada, la actual Colombia. Las festividades en su ciudad natal comenzaron con una procesión en la que tomaron parte todas las autoridades civiles y religiosas de Valencia. Delante de todos marchaban los gremios con sus estandartes, acompañados de grupos de música y danza. Algunos de ellos llevaban carros en los que se representaban cuadros vivientes.

En el carro de los sombrereros y cordoneros, tirado por leones y *salvajes*, se veían numerosos indios, que iban armados con flechas y dardos, con lo que producían una impresión amenazadora. Fray Vicente Gómez, de la misma orden que el santo, en su relación de la fiesta, realizada por encargo de los dominicos, describe este carro como sigue:

> Los cordoneros y los sombrereros, llevaban otro hermoso carro triunfal, tirado de cuatro salvajes, y dos leones: y en él había cuatro ciudades de indios muy bien fabricadas. A vista de la una ciudad había una nave, en que venía san Luis Bertrán, y desembarcaba, entrándose entre los indios a predicar. Salíanle ellos a recibir con grandes demostraciones de contento. En otra ciudad estaba un indio gran señor: y de su palacio salían muchos indios contra nuestro santo, tirándole muchos dardos para matarle: y el santo, con sola la señal de la Cruz, los detenía, y convertía a la fe. Todas las figuras que había en esta máquina (que eran muchas) estaban curiosamente vestidas, y parecían muy bien [1].

[1] Fray V. Gómez, *Los sermones y fiestas qve la civdad de Valencia hizo por la Beatificacion del glorioso padre san Lvys Bertran*, Valencia, 1609, pp. 26 y ss.

El segundo testimonio de las fiestas valencianas lo ofrece Gaspar Aguilar, a quien los concejales encomendaron la realización de una «comedia de santos», la organización de un certamen poético, y el relato oficial de las festividades.

La relación de Aguilar, en verso (octavas reales), resaltaba más lo esencial que lo espectacular. Ponía de relieve la eficaz resistencia contra los indios más salvajes y valientes, cuyas flechas y dardos rebotaban en él. El santo desdeñaba el oro; sólo le importaba la difusión del cristianismo entre los indios:

> Poco después de los que dije asoman
> con un carro triunfal los Cordoneros,
> que por tirarle, sus fierezas doman
> cuatro leones espantables fieros.
> En él las flechas muchos indios toman
> para probar del santo los aceros,
> y vieron los más fuertes y gallardos,
> que es a prueba de flechas, y de dardos.
>
> Junto a esta tabla tan hermosa y linda
> pintado va en la bóveda del carro
> cómo las cosas de la fe deslinda,
> menospreciando el oro como el barro.
> En otra parte está, como le brinda,
> de plumas, y oro el indio más bizarro;
> y él con la vida que en la muerte asiste,
> como Romano valeroso embiste [2].

El carro en el que se representaban estas escenas, según Gómez, iba tirado por cuatro *salvajes* y dos leones. En Aguilar faltan los *salvajes*; en lugar de ellos había cuatro leones, símbolo de la fuerza domada en analogía con la heroica conducta del santo frente a los indios que le acosaban.

Habitualmente los leones no se asociaban con América. Caimanes, armadillos y papagayos eran los animales que con más frecuencia

[2] G. Aguilar, *Fiestas qve la insigne civdad de Valencia ha hecho por la beatificacion del Santo Fray Luis Bertran. Junto con la Comedia que se presentó de su uida y muerte, y el Certamen Poetico que se tuuo en el Conuento de Predicadores, con las obras de los Poetas, y Sentencia*, Valencia, 1608, p. 10.

surgían en la iconografía del Nuevo Mundo. Pero eran poco apropiados como animales de tiro en un carro. Por eso, se tendía más a disfrazar caballos o burros con atributos de elefantes, de unicornios, o también —como en este caso— de leones. La realidad geográfica es tratada con tan poca exactitud como la histórica, y animales feroces, fueran de la región que fueran, parecían también directamente predestinados a reforzar la impresión de salvajismo que despertaban los indios en ademán guerrero frente al santo. Los *salvajes*, muy apreciados desde la Edad Media en las fiestas, con largas y tupidas cabelleras, ropajes de hojas o pieles, muestran el interés, tan característico de la época, por lo extraño y exótico. En 1608 sirvieron también a otros gremios como *animales de tiro* de sus carros [3].

La representación del ambiente geográfico en los carros, según se desprende del texto de Aguilar, que habla de *tabla* y de *pintado*, no debió haber sido escultórica, sino pictórica; Gómez deja ambas posibilidades abiertas. Con toda probabilidad, las escenas representadas de la vida del santo fueron pintadas en las paredes del carro; además, algunos indios disfrazados poblaban, como cuadro viviente, el vehículo. Se veía el desembarco de San Luis Bertrán y su actividad como predicador entre los indios, pero también el intento de los indios de matarle con sus flechas, que él sabía rechazar haciendo el signo de la cruz. Por desgracia, no existe ni una descripción detallada, ni una fuente gráfica de esta fiesta, de modo que sólo nos cabe suponer cómo se imaginaba el gremio de los sombrereros y de los cordoneros de Valencia a los indios y sus poblados. Aunque a comienzos del siglo XVII había ya muchísimas informaciones sobre el continente descubierto y sobre la diversidad étnica de sus habitantes, probablemente los gremios sacaron sus conocimientos más bien de la praxis de las fiestas precedentes. Los adornos de plumas y de oro, al igual que el arco y las flechas, se habían convertido a lo largo del siglo en clichés obligados, y bastaban para sugerir lo exótico y, de ese modo, lo espectacular, que era lo que se deseaba en una fiesta barroca.

Aunque habría sido de esperar una mayor referencia a la realidad, lo más probable es que la estancia de San Luis Bertrán en el Nuevo

[3] Tanto los colchoneros como los cerrajeros y los herreros se hicieron tirar sus carros por «salvajes».

Mundo no fuera utilizada con vistas a una representación verídica de los indios, sino para mostrar efectos escénicos de probada eficacia. En ninguna parte se podía apreciar que Luis Bertrán hubiera evangelizado en un lugar geográfico concreto —en Nueva Granada—. Los atributos descritos de los indios aludían únicamente a América como país de procedencia y se situaban en una clara tradición de vestuario teatral.

El carro de los sombrereros y cordoneros era sólo uno entre muchos. Gómez habla de más de 50 gremios que tomaron parte en el desfile. Según las respectivas posibilidades financieras de las corporaciones eran decorados con más o menos lujo y probablemente sólo en una medida muy reducida tomaban la actividad misionera de San Luis Bertrán entre los indios como motivo para una composición escénica. Gómez y Aguilar describen otros tres carros, de los cuales sólo uno —el de los cerrajeros y herreros— representaba la estancia del santo entre los indios:

> Los cerrajeros y herradores, seguían con brava pujanza; y sacaron por invención un carro, que le tiraban ocho salvajes, y en él un grande peñasco, con cuatro fuentes, y bajo un hermoso jardín, que de ellas se regaba. Había un hermoso árbol, y en todas las ramas (que eran muchas) estaban los milagros del santo: y en el remate del árbol, su gloriosa muerte. En otro peñón menor estaba una chozuela, y el santo en ella disciplinándose. El santo estaba en el árbol asido del tronco; y cada uno de sus milagros, asentaban sobre las flores de las ramas, como frutos de aquel árbol santo, y hacían admirable obra. En otra parte del jardín estaba el santo con un cáliz en la mano, en que le dieron tosigo los indios: y en el cáliz había una sierpe, y de la boca de ella salía un hilo de agua, y muchos por el derredor de todo el peñón mayor. [...] En otra parte donde había una mujer india, que se atrevió a tentar al santo, y querer hacer suertes en su limpieza, quedando ella vencida, y convertida [...] [4].

Sin embargo, ninguno de los carros con decorados de América se llevó el primer premio; éste correspondió al de los colchoneros, que, en correspondencia con su oficio, mostraban a San Luis en su lecho de muerte y la subida de su alma al cielo. Probablemente, a los ojos

[4] Fray V. Gómez, *Los sermones y fiestas...*, *op. cit.*, pp. 27 y ss.

del jurado este motivo era más propio para la beatificación que el de representar indios salvajes.

Otros elementos de las fiestas —que se prolongaron más de una semana— fueron un certamen poético, iluminaciones y espectaculares fuegos de artificio, toros y cañas, teatro de títeres y una comedia de santos de Gaspar Aguilar. Fue éste el único elemento artístico que hizo de nuevo alusión a América y a los americanos, dedicando su segundo acto a la actividad evangelizadora de San Luis Bertrán entre los indios [5].

Para la representación se construyeron en la plaza, delante del convento de los dominicos, un escenario y dos tribunas para los espectadores. Una vez que la plaza se llenó de gente —Gómez, con la típica exageración barroca, habla de más de 30.000 personas— se arrastraron tres carros en los cuales se habían pintado escenas de la vida del santo. En el primero se encontraban los músicos; en el segundo y en el tercero, los actores. Especial atención despertaron las dos mujeres del último carro, pues iban vestidas de indias. ¿Qué aspecto tendrían sus trajes?

Tanto Gómez como Aguilar reseñan un único atributo típico: «Hermosas plumas»:

> En otro carro iban las mujeres representantes con trajes de indias, muy bien aderezadas, y con hermosas plumas en los tocados [6].

> Dos damas indias como garzas bellas
> por las hermosas plumas diferentes,
> o hablando propiamente, como estrellas
> por los rayos de luz resplandecientes.
> Ocupan otro carro, que para ellas
> se labró, con dos tronos eminentes
> do fuese cualquier de ellas semejante
> al soberano Júpiter tronante [7].

Un adorno de plumas bastaba para caracterizar a un indio y para satisfacer las demandas de un público aficionado a los espectáculos. Al

[5] *Cfr.* C. Laferl, «Utopía en Gaspar Aguilar», en el presente volumen.
[6] Fray V. Gómez, *Los sermones y fiestas...*, *op. cit.*, p. 120.
[7] G. Aguilar, *Fiestas...*, *op. cit.*, p. 28.

organizador de la fiesta no le interesaba mucho mostrar especiales conocimientos sobre América, sino ofrecer atractivos efectos escénicos.

La beatificación de San Luis Bertrán, debido a su biografía, había ofrecido la oportunidad de hacer una alusión directa al Nuevo Mundo y a la actividad misionera de este padre dominico. Un caso distinto fue el del año siguiente, cuando en 1609 se festejó con gran pompa la beatificación de Ignacio de Loyola en los colegios jesuitas de toda España [8].

En Segovia los jesuitas organizaron un desfile al que se le dedicó una descripción propia. La idea básica de la mascarada consistía en documentar claramente la aspiración de los jesuitas a la evangelización en todo el mundo, y cuando menos, equiparar a Ignacio de Loyola y a sus *patres* con los héroes seculares de los mundos antiguo, judío y cristiano.

Detrás de la Fama personificada según las concepciones romano-antiguas, iban a caballo primero héroes representativos de la Antigüedad (Héctor, Alejandro Magno y César); a continuación, tres figuras célebres de la historia judía (Josué, David y Judas Macabeo); y finalmente, tres héroes cristianos (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bullón). Seguían las alegorías de los cuatro continentes conocidos hasta entonces.

En último lugar desfilaba América, vestida a la india:

> ella y cuatro de a caballo con vestidos de cabritillas coloradas cubiertas de piezas de oro hasta los pies, y los frenos de los caballos eran de cadenas de oro. Llevaban sus lacayos, pajes y danza a lo indio, con muchos plumajes de diversos colores que causaban apacible vista [9].

Nuevamente se utilizaban adornos de plumas y de oro para caracterizar la alegoría del Nuevo Mundo.

Seguía al grupo de los continentes una segunda personificación de la Fama, «más bizarra que la primera»; detrás, un grupo de danza, y a

[8] *Cfr.* J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, tomo I, Madrid, 1903, pp. 149-152, n.º 518-523.

[9] *Relacion de una mascara que entre otras fiestas se hizo en Segouia á la beatificacion de nuestro Padre San Ignacio.* Impreso en: J. Alenda y Mira, *Relaciones..., op. cit.*, p. 150, n.º 521.

continuación, diez padres jesuitas, con Ignacio de Loyola a la cabeza, el cual, para diferenciarse de los otros, iba vestido más lujosamente. El desfile se cerraba con un magnífico carro triunfal, con un globo en el que estaban pintados el cielo, la tierra y el infierno; una vara con una enorme figura dorada de Jesús se elevaba hacia el cielo. El carro era tan ancho que apenas podía pasar por las estrechas calles. Originalmente se había planeado equiparlo con personificaciones vivas, pero iba tan cargado con los músicos y sus instrumentos, que hubo que desistir.

En esta procesión los jesuitas de Segovia no sólo demostraban su erudición humanista, sino que también documentaban su aspiración al reconocimiento y legitimación de su actividad misionera en los países que se les había asignado.

Aún más impresionantes fueron las celebraciones que se organizaron en 1622 en los colegios de jesuitas de toda Europa, y también de Ultramar [10], con motivo de la canonización de los santos de la Orden, Ignacio de Loyola y Francisco Javier [11].

En Madrid se llegó a un punto culminante en el despliegue de ostentación: allí la Compañía de Jesús aprovechó la oportunidad para manifestar al joven rey español Felipe IV, que había subido al trono hacía sólo un año, la aspiración de los jesuitas de difundir el cristianismo por todo el mundo y con ello se hacía alusión implícitamente a la política de expansión de sus predecesores. Las festividades madrileñas de 1622 muestran con especial claridad la estrecha unión de Estado e Iglesia, unión que se comprueba también formalmente en la estructura jerárquica de las procesiones, en las que tomaban parte, en estricta graduación social, tanto los dignatarios estatales y eclesiásticos, como el pueblo.

El acto más importante de las celebraciones lo constituía un gran cortejo festivo en honor de los santos, que se basaba en las procesiones tradicionales del Corpus, aunque se diferenciaba en que no sólo se presentaban las danzas habituales —como por ejemplo la «danza de los

[10] *Cfr.* entre otras, *Relacion de las fiestas, que hizo la Compañia de Iesvs en Lima a la nueua de la Canonizacion, de los Santos Ignacio de Loyola su Fundador, y Francisco Xauier, y Beatificacion del B. Luys Gonzaga de la misma Compañia*, Lima, 1623.

[11] Junto con Ignacio de Loyola y Francisco Javier, también fueron canonizados Teresa de Ávila, Isidro Labrador y Felipe Neri.

gigantes», la «danza del águila» o la «danza de espadas« [12]— sino también otras tres ideadas expresamente para esta ocasión: los cuatro elementos, los cuatro continentes y el «Castillo de la Fama».

Los cuatro continentes estaban caracterizados por representantes de varias naciones: Europa, por españoles, franceses, italianos y alemanes; África, por moros, árabes, egipcios y etíopes; Asia, por tártaros, chinos, indios y persas; y finalmente América, por gente de Florida, de Chile y del Caribe. Por desgracia, en las relaciones de las fiestas que han llegado hasta nosotros [13] falta toda referencia relativa a cómo iban ataviados los bailarines, pero es de suponer que, más que una ropa que se ajustara a un criterio etnológico, llevaban vestidos de fantasía.

Esta sospecha se refuerza si consideramos un segundo desfile en el que jugaban un papel más importante los cuatro continentes y sus representantes. Se trata del *Triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier*, que se basa en un complejo programa iconográfico que su autor, Fernando de Monforte y Herrera [14], describe detalladamente:

> No fue más el triunfo que una práctica representación de la traza que el cartel lleva; porque así como allí se ven los Santos hollar el mundo, y sustentar el cielo, en figura de lo que sujetaron a la tierra, ya menospreciándola, ya conquistándosela a Dios, y lo mucho que sirvieron al cielo, haciendo que sus piadosas y santas influencias se comunicasen a todo el mundo: y por eso tomó el cielo la mano, y festejó con planetas y signos sus virtudes, sin dar lugar a que la tierra,

[12] *Cfr.* J. Caro Baroja, *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*, Madrid, 1984, pp. 51 y ss.

[13] L. de Vega Carpio, *Relacion de las Fiestas, que la Insigne Villa de Madrid hizo en la Canonizacion de su Bienaventurado Hijo y Patron San Isidro, con las Comedias que se representaron y los Versos que en la Iusta Poetica se escrivieron*, Madrid, 1622; F. de Monforte y Herrera, *Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañia de Jesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xauier*, Madrid, 1622, fol. 34v/35r. Impreso en: J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952, tomo I, pp. 183-281; M. Ponce, *Relacion de las fiestas, que se han hecho en esta Corte, a la Canonizacion de cinco Santos: copiada de una carta que escriuio Manuel Ponce. En 28 de Iunio 622*, Madrid, sin fecha [1622]. Impreso en: J. Simón Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650), Madrid, 1982, p. 169; M. de León, Sumptuosas fiestas que la villa de Madrid celebró á XIX de Iunio de 1622. En la canonizacion de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xauier, San Felipe Neri Clerigo Presbitero Florentino, y Santa Teresa de Iesus*, Sevilla, sin fecha [1622]. Impreso en: J. Simón Díaz, *Relaciones..., op. cit.*, p. 168.

[14] Seudónimo de Pedro Hernando Chirino de Salazar.

> contenta con estar a sus pies, entrase en la justa poética, porque pretenden los poetas más noble descendencia, como soñaba el otro, 'Est Deus in nobis'. Así en este triunfo, mundo y cielo, uno por conquistado, el otro por bien servido, salen a celebrarlo, sacando cada uno lo que mejor tiene: el mundo saca sus cuatro partes, América, Asia, Africa y Europa, en cuatro hermosos carros [...]; a cada parte, acompañan sus moradores lo más de gala que pueden. El cielo ofrece lo más lucido que tiene: y por eso saca sus planetas, signos y astros. Ocupa cada planeta su carro. Acompáñale a cada uno los signos y constelaciones que son de su parcialidad; y no contentos con eso, saca cada uno cuadrilla de gente sobre que él predomina: [...] Al carro de los Santos acompañan ángeles con palmas en las manos, en significación de su triunfo; seguíase al carro de los Santos, donde van hollando la tierra, y sirviendo de polos al cielo. Iban allí las virtudes más particulares que en ellos resplandecieron. Los estandartes. [...] últimamente el certamen, porque todo este paseo se ordenó para desfijarle [15].

Por tanto, el desfile tenía un fin pragmático, servía para retirar el cartel con la convocatoria de participación en el certamen poético que habían organizado los jesuitas. Por eso el *Triunfo de los santos* se configura en estrecha relación con el concepto del certamen poético. Pero no se incluía sólo la esfera celeste completa con sus planetas y signos del zodiaco, como en el certamen [16], sino también todo el globo terráqueo con los cuatro continentes conocidos por entonces. Como punto culminante y final se hacía desfilar a los dos homenajeados, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, como los dos polos que unían el cielo y la tierra. La aspiración universalista de los jesuitas de evangelizar en todo el mundo quedaba así de manifiesto con gran efecto en este desfile.

Al frente marchaba un grupo de músicos formado por timbales y trompetas; luego seguían algunos alumnos de los jesuitas y entre ellos

[15] F. de Monforte y Herrera, *Relacion..., op. cit.*, fol. 40v s.

[16] Era tarea del certamen poético, por una parte, escribir en verso estaciones de la vida de Ignacio y de Francisco Javier en relación con los 12 signos del zodiaco; por otra, homenajear a Isidro, a Teresa, al rey español, a Madrid y a España, en poesías que estaban dedicadas a los siete planetas. Los signos del zodiaco y los planetas fueron representados por los alumnos del colegio de los jesuitas, que, en un desfile solemne, fijaban en la ciudad los carteles con la convocatoria del certamen poético. *Cfr.* F. de Monforte y Herrera, *Relacion..., op. cit.*, fol. 14r-15r.

uno con un vestido que suponía verdaderamente una síntesis de todo el desfile. Llevaba

> una tunicela larga y ancha, sembrada de animales, arboledas, castillos y ciudades; el manto todo azul (color de cielo), bordado de planetas, signos y otros astros. En lo primero, significaba la tierra; en lo segundo, el cielo. El caballo cubierto con girel bordado de oro, con los cuatro elementos: llevaba lanza y adarga, para significar la guerra que traen los elementos entre sí: el tocado muy vistoso, y con muchas plumas, y encima una corona por Rey de todo [17].

Luego venían los cuatro continentes; en primer lugar el carro de América, precedido por 24 de sus representantes, con el vestuario que entonces se tenía por adecuado. Delante de cada una de las cuadrillas iba un paje armado, que llevaba en su rodela el blasón de la nación correspondiente.

Un alumno de los jesuitas personificaba la figura femenina alegórica del Nuevo Mundo; en consonancia con la ocasión, no se trataba de una salvaje desnuda, sino que iba cubierta de costosos vestidos. América se caracterizaba por los atributos habituales: adornos de plumas, perlas, diamantes y otras piedras preciosas, arco y flechas, un papagayo en la mano, y un caimán a sus pies.

> Seguíase América en un bizarro carro, que sustentaba en la popa un trono cercado de barandillas de azul y oro [...] Estaba encima del trono un caimán o cocodrilo de plata muy al natural, y encima América vestida de vaquero de damasco azul con pasamanos de plata y fleco encarnado de plata, botas argentadas, manto de mucho vuelo, de tela de plata; iba coronada de plumas muy vistosas, que tenían pendientes muchas perlas, y asentaban sobre un cerco de diamantes y otras piedras, cabellera grande, y encima varios lazos de perlas, y un apretador de esmeraldas, que le ceñía toda la cabeza; pendía de él sobre la frente una perla muy grande, y de la boca otra sobre el labio; arco y aljaba bordada con sus flechas; petrina bordada de mucha pedrería; en la una mano tenía un papagayo, y con la otra iba echando para entretenimiento de la gente estas cédulas:

[17] *Ibidem*, fol. 41v.

Si la noche me hizo fea,
La luz de estos soles pura
Acrecienta mi hermosura.

OTRA:

Debo al sol que en mí se ve,
Las ricas minas que llevo,
Mas a estos dos soles debo
Los tesoros de la Fe.

Partía de la mitad del carro una cartela, que coge todo el ancho dél, abierta por medio; de donde salió un roleo en punta con muchos florones de plata, y en lo alto de dos osos: vestían lo de más varios pájaros de la India entre hermosos lazos y particulares árboles; el faldón que cubría las ruedas y la cercaba, todo estaba lleno de indios, danzando con pájaros en la mano; en los dos costados del trono, pendientes de unos festones, estaba esta letra:

En el triunfo agradecida
De Ignacio Cortés segundo
Voy la primera del mundo
Por vencedora y vencida.

Tiraban el carro seis caballos morcillos, guiaban los dos cocheros con ropas y monterones de tela labrada de pajarillos de oro y plata [18].

Delante marchaban representantes de tres grupos de pueblos: araucanos, brasileños y mejicanos. Habría sido de esperar que estas tres etnias se diferenciaran también por sus atavíos. Pero no era el caso. Los vestidos y los adornos correspondían a la concepción barroca acerca de los pueblos extraños y exóticos y al afán de impresionar a los observadores de este espectacular desfile por medio de la utilización de valiosos materiales y de piedras preciosas [19].

Después de América seguía la alegoría de Asia en compañía de sus naciones: persas, indios, chinos y tártaros. Los indios orientales iban adornados con

un birretillo en forma de pabellón, al uso de la tierra, cercado alrededor de plumas de varios colores, que estribaban sobre piedras riquí-

[18] *Ibidem*, fol. 42r-43r.
[19] *Ibidem*, fol. 41v y ss.

simas, que para esta ocasión, parece que quiso juntar la India lo mucho que tiene [20].

Así pues, de ninguna forma se utilizaron las plumas sólo para caracterizar a los indios americanos. El atributo de adorno de plumas, como hemos visto, se convirtió en el curso del siglo XVI en símbolo de lo exótico y por ello se empleaba de manera intercambiable para las «Indias occidentales» y para las «orientales».

En estas procesiones se hizo uso tanto de materiales engañosos de perfecta imitación, como de utillaje y joyas originales de los que traían casi todos los viajeros de las regiones del globo recién descubiertas, como regalo o como prueba del carácter exótico de los países recorridos. Pronto se convirtieron en codiciados objetos de comercio o en piezas de museo para las cámaras de arte y de maravillas de toda Europa [21].

Detrás de la alegoría de Asia seguían moros, egipcios, negros orientales y africanos como avanzadilla del carro de África. Hasta qué punto los espectadores debían estar persuadidos de que se trataba de una representación con intención realista, puede percibirse perfectamente en la figura del rey negro de África. Se cuidó con mucho esmero de cubrir todas las partes claras del cuerpo de quien hacía este papel: guantes negros para los brazos, una máscara negra para la cara, y tafetán negro para el cuello. Si se compara la alegoría de América, vestida lujosamente, con el rey negro de África, quedan claros los criterios de realización absolutamente contradictorios en esta época de afán coleccionista.

El último continente que desfilaba era Europa, representada por alemanes, franceses, españoles y, curiosamente, por turcos que habitualmente se asociaban con Asia.

Llama la atención el hecho de que las naciones que se eligieron como representantes de los distintos continentes —a saber, Asia, África y Europa— se correspondieran con los mencionados grupos étnicos de danza. Sin embargo, en el caso de América sólo los chilenos aparecen en ambos desfiles; en cambio, marchaban mejicanos y brasileños en

[20] *Ibidem*, fol. 43v.

[21] *Cfr.* F. Polleross, «Joyas de las Indias» y «Parvus Mundus», en el presente volumen.

lugar de los salvajes caribeños y la gente de Florida de la danza. Esto puede estar ligado a diferentes conocimientos o intereses de los respectivos organizadores, pero no es difícil sospechar que probablemente las diferentes naciones sólo eran reconocidas por los carteles que llevaban consigo, o por las relaciones impresas de las fiestas.

Cabe preguntarse qué podía percibir realmente el público de un desfile como éste y qué permanecía de él en su recuerdo. Esta pregunta puede responderse, por lo menos de manera aproximada precisamente en el ejemplo del *Triunfo* de los jesuitas, pues, además de las descripciones oficiales de la fiesta, nos ha llegado también el diario de un espectador [22], que debía tener un nivel cultural apreciable, pues al menos sabía leer y escribir. En sus notas menciona sólo el desfile de los cuatro continentes y no el de los planetas y los signos del zodiaco que le seguía, ni el del final, el carro triunfal con Ignacio y Francisco Javier en el que se simbolizaba el triunfo de la Iglesia y de sus dos santos sobre cielo y tierra. Quizás este espectador tampoco perteneciera a aquellos apasionados que cambiaban de sitio varias veces durante la procesión para poder ver mejor cada agrupación [23].

Si bien la mascarada, con sus alegorías que abarcaban todo el cosmos, debió haber sido realmente muy impresionante, también es cierto que en la calificación del desfile como «totalmente novedoso e insuperable», debió jugar un papel muy importante la exageración retórica. Pues las alegorías cosmológicas que hacían del cielo y la tierra un cuadro viviente también formaban parte de los elementos de festividades religiosas en otros lugares.

Así, en Gerona [24], en Lisboa [25], y también en Pont-à-Mousson (Lorena) [26], donde los jesuitas celebraron la canonización de Ignacio y de Francisco Javier con fiestas tan ostentosas como las anteriores. Forma-

[22] A. León Soto et al., *Noticias de Madrid (1588-1674)*, BN, Mss. 2395.

[23] *Cfr.* F. de Monforte y Herrera, *Relacion..., op. cit.*, fol. 68v.

[24] *Cfr.* F. Ruiz, *Relacion de las Fiestas qve hizo el Colegio de la Compañia de Jesus de Girona, en la Canonizacion de sv Patriarca San Ignacio, i del Apostol de la India San Francisco Xavier, i beatificacion del Angelico Lvis Gonzaga*, Barcelona, 1623.

[25] Cfr. *Relacion de las Fiestas que la Compañia de IESV haze en la Ciudad de Lisboa a la Canonizacion de S. Inacio de Loyola su fundador, y de S. Francisco Xauier Apostol del Oriente*, Lisboa, 1622.

[26] C. Menestrier, *Traité des Tovrnois, Jovstes, Carrovsels, et avtres spectacles publics*, Lyon, 1669, pp. 33 y ss.

ban parte de ellas, al igual que en Madrid, desfiles con figuras de las mitologías antigua, judía y cristiana con alegorías de las estaciones, los elementos, los planetas, los signos del zodiaco o los cuatro continentes. Los mitos paganos se transformaron en imágenes cristianas, el antiguo acervo cultural y los conocimientos científicos de reciente adquisición se mezclaron con representaciones fantásticas, se desarrollaron idearios cosmológicos; y todo esto no sólo para la mayor gloria de los festejados, sino también de los *festejadores*, que con las fiestas documentaban pomposamente sus aspiraciones. Los desfiles alegóricos, que seguían el modelo de los triunfos de la Antigüedad, mostraban claramente el concepto universalista de la era del Barroco. Es cierto que los ejemplos se asemejaban en la función y en la forma, pero siempre se les combinaba de nuevo y en parte se les dotaba también de nuevos contenidos. Lo esencial era el efecto ilusionista, la sorpresa, que se podía conseguir tanto por la invención como por la simple variación de los elementos de la fiesta.

V

EL TRIUNFO DE LA DIVERSIÓN

Hemos hecho ya referencia varias veces a que en España era muy frecuente el disfraz de indio en los grupos de danza de los desfiles laicos o eclesiásticos, o vestirse con los trajes nacionales en las mascaradas de carnaval. La principal razón de ser de estas fiestas, aun cuando a veces se organizaban por importantes razones dinásticas o político-eclesiásticas, era el gusto por el disfraz exótico. El acento imperialista que se ponía en las representaciones alegóricas de los cuatro continentes en catafalcos y arcos triunfales, en torneos y óperas, no desempeñaban ningún papel o, si acaso, uno de segundo orden.

A los ejemplos citados de mascaradas de indios en España, podrían añadirse muchos más que no estaban relacionados con las fiestas dinásticas o eclesiásticas, sino que formaban parte de las diversiones carnavalescas de la corte española. En la corte imperial de Viena también había festejos de este tipo. De ello nos vamos a ocupar brevemente a continuación.

El gusto italo-español por las fiestas se introdujo en Viena con la boda del emperador Fernando II con la princesa mantuana Eleonora de Gonzaga en 1622, y la de su hijo y heredero Fernando III con la infanta española María en 1631. Ópera, ballet y comedia pasaron pronto a formar parte del repertorio de fiestas de la corte, en igual medida que los torneos, fuegos artificiales y fiestas de máscaras.

En un espectáculo cortesano, en el último día del carnaval de 1636, se incorporaron algunos de estos elementos festivos: ópera, *commedia dell'arte*, máscaras y ballet. Desfilaron diferentes grupos enmascarados: turcos, gente de Ferrara, pescadores, los cuartos de hora, cazadoras y también indias, «vestidas al uso indio con variedad de colores

y con tanta abundancia de joyas, que daban a conocer la grandeza de la que las llevaba» [1]. Detrás seguían figuras de la *commedia dell'arte*, que arrastraban tras sí un carro con un enorme trozo de queso parmesano, del que salía Mezzettino. Al canto de las alegorías de la Fidelidad y de la Constancia seguía un ballet de damas y caballeros de la corte ataviados como esclavos «voluntarios, fieles y perseverantes». Unas damas vestidas de portuguesas también llevaban consigo esclavos; les seguían españoles con guitarras y panderetas. Unas moras bailaban el ballet de homenaje a las parejas imperial y real; después venían figuras vestidas de judíos, así como otros tipos de la *commedia dell'arte* (Coviello, Mezzettino y Polichinela). En la última parte de la representación se incluía también a los soberanos: los dos pabellones situados a ambos lados del escenario eran alzados, y en su lugar aparecían dos jardines, trazados en perspectiva, en cada uno de los cuales estaban sentadas cinco damas, entre ellas la emperatriz Eleonora y la reina María; al mismo tiempo, en el escenario —que representaba el mar— nadaba una ballena, sobre la que se encontraban 12 caballeros vestidos de pastores encantados, y a su cabeza el rey Fernando III. Finalmente, los caballeros y las damas se unían en el ballet final.

Posiblemente, con el disfraz de indias y de esclavos, se pensaba también en las posesiones de Ultramar de España y Portugal, tanto más cuanto que los acompañantes de los esclavos iban vestidos de españoles y de portugueses. Igualmente, la alusión a que se trataba de esclavos «voluntarios, fieles y perseverantes» hace pensar en la legitimidad, constantemente postulada, de la política de conquista hispano-portuguesa; sin embargo, en la estructura general de la obra estas consideraciones no tenían mayor relieve. Los divertidos tipos de la *commedia dell'arte* con su parmesano, y el efecto final, que unía en una alegre danza a los mismos soberanos con los nobles de la corte, eran cuando menos tan impresionantes como las indias, llenas de colorido y ricamente ataviadas, a las que no se les concedió ni siquiera un baile propio.

En el ballet de la corte de Viena el elemento indio-americano no tuvo tanta importancia como en Francia, donde eran muy apreciados

[1] *Relatione delli Balletti fatte l'vltimo giorno di Carnevale nell'Avgvstissima Corte di S.M.C*, Viena, 1636.

los motivos exóticos [2]. Piénsese en el famoso *Ballet de la Douairière de Billebahaut* de 1626, en el que aparecían indios que cazaban papagayos, una llama arrastraba un extraño gong que golpeaba un músico medio desnudo, y el inca Atahualpa, representado como un enano cabezón en su trono. Es cierto que en los ballets de la corte de Viena se movían con frecuencia moros y turcos; sin embargo, por lo que sabemos, no se encuentran ya indios en los años que siguieron al espectáculo de 1636. Esto puede deberse a que este disfraz encontró aceptación en la corte imperial en otra forma de entretenimiento, en las llamadas *Wirtschaften*.

La primera *Wirtschaft* de la corte de Viena se documenta en 1653 [3], pero esta mascarada se cultivaba ya con gran afición en tiempos del emperador Maximiliano I. Al menos una vez al año, en el martes de carnaval, podían olvidarse aparentemente el ceremonial y la jerarquía cortesana; la suerte decidía sobre la distribución de los papeles y la composición de las parejas. Sólo el emperador y la emperatriz hacían siempre de anfitriones, y recibían como huéspedes a los miembros de la alta nobleza, que iban disfrazados. Representantes de todas las naciones y estamentos profesionales honraban con su visita a la pareja imperial. Había determinados tipos que siempre se repetían en las numerosas listas de participantes de las *Wirtschaften* que han llegado hasta nosotros: antiguos germanos, romanos, venecianos, españoles, franceses, polacos, húngaros, griegos, egipcios, moros, chinos, e indios, cuanto más exóticos, mejor; también campesinos con trajes típicos de los países de los Habsburgo, y todas las profesiones imaginables: cazadores, pastores, jardineros, cocineros, serenos, deshollinadores, carniceros, etc. La animación llena de colorido de las máscaras en el festín y en el baile consiguiente, duraba con frecuencia hasta la madrugada.

Habitualmente la *Wirtschaft* se festejaba el martes de carnaval pero excepcionalmente podía celebrarse también en otros momentos. Así, la primera mascarada de la corte austríaca que conocemos, celebrada en

[2] M. Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour de Beaujoyeulx a Molière (1581-1673)*, Bruselas, 1932; E. Magne, *Les plaisirs et les fêtes en France au XVIIe siècle*, Ginebra, 1944; M.M. Mc Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, París, 1963; M.F. Christout, *Le Ballet de Cour de Louis XIV. 1643-1672 mises en scène*, París, 1967; *Idem*, *Le Ballet de Cour au XVIIe siècle*, Ginebra, 1987.

[3] HHStA, Ält.ZA, legajo 4; HHStA, ZA Prot. 1, pp. 120-130.

1653 durante la Dieta de Ratisbona, fue adelantada unos días. En esta ocasión el candidato a la corona real romano-germánica, Fernando IV, apareció como *antiguo germano*, lo cual hace suponer que no se sometió al sorteo sirviéndose de este papel para manifestar su aspiración a la sucesión en el imperio.

Las listas de participantes de las *Wirtschaften* celebradas entre los años 1666 y 1682 nos han llegado casi completas [4]. Entre los papeles de parejas también se encuentran siempre indios; al embajador español le correspondió este disfraz dos veces, en 1675 y en 1677. En las dos décadas siguientes debió decaer un poco el entusiasmo por este tipo de esparcimiento o quizás es que sólo faltan las listas correspondientes en las actas y protocolos del archivo.

A finales de siglo, en 1698, se celebró una de las más importantes *Wirtschaften* con motivo de la visita del zar Pedro I a la corte de Viena [5]. El soberano ruso viajó a Viena con la esperanza de obtener del emperador la promesa de continuar la guerra contra los turcos pero el bando austríaco estaba a favor de firmar la paz no sólo para poner fin a las largas y sangrientas luchas sino también para poder dedicarse plenamente a la disputa con Francia por la sucesión al trono español. La delegación rusa, como compensación por las escasas concesiones políticas, fue entretenida con actos culturales, entre otros también con una *Wirtschaft*, que en esta ocasión se celebró en julio, es decir, totalmente fuera de la época de carnaval. Es de suponer que con esta mascarada no sólo se quería mostrar al zar la parte festiva y entretenida de la vida cortesana vienesa, sino que también se tenía en cuenta su deseo de preservar el incógnito. Pedro I, que podía elegir su disfraz, apareció vestido de campesino frisio, con un traje que se había traído él mismo desde Holanda, y dio muestras de gran contento con la fiesta, bailando hasta la madrugada.

No podemos saber cómo era el traje de los indios a partir de las listas de participantes y de distribución de los asientos, que, como es natural, no suministran información acerca de los disfraces. Pero afortunadamente se ha conservado una carpeta con figurines de disfraces de la mano de Ludovico Ottavio Burnacini. Se trata, con toda proba-

[4] HHStA, Ält.ZA, legajo 8-13; HHStA, ZA Prot. 2-4.
[5] HHStA, Ält.ZA, legajo 18; HHStA, ZA Prot. 5, fol. 439r-440v.

Láminas 20 y 21. Figurines de parejas de indios para las mascaradas de la corte vienesa, hacia 1670.

bilidad, de diseños de vestidos de la sociedad cortesana para las fiestas de disfraces y mascaradas [6]. Esta valiosa carpeta, con dibujos coloreados a acuarela, en parte enriquecidos con oro y plata, muestra parejas disfrazadas en varios grupos, que representan las mismas naciones y estamentos que se mencionan en las listas de participantes de las *Wirtschaften*.

Aunque desde finales del siglo XVI [7] los libros de trajes documentaban los recién adquiridos conocimientos etnográficos de la época, que seguramente no eran ajenos a Burnacini, este escenógrafo dio rienda suelta a su imaginación en la creación de los trajes populares. El fundamento etnográfico del grupo de los indios es nulo; las asociaciones exóticas se limitan a los atributos ya de sobra conocidos de plumas y ricas joyas encontrándose en dos casos también el arco y las flechas. Por lo demás, predomina el vestuario escénico barroco con sus elementos esenciales: corpiños, miriñaques, petos, cascos, borceguíes y pelucas, todo ello ricamente decorado con plumas de colores, para dar a entender así el supuesto entorno indio. Los figurines no convencen por sus referencias etnográficas sino por su creación llena de fantasía y de vistoso colorido (láminas 20 y 21).

Dado que las *Wirtschaften* se celebraban todos los años y se volvían a sortear siempre los mismos tipos de disfraces, es de suponer que no se realizaran nuevos vestidos cada año sino que existía un vestuario del que los nobles de la corte podían elegir su disfraz. Burnacini debió elaborar diferentes diseños para este fin, de los cuales realizó algunos como miniatura, independientemente de las *Wirtschaften* [8]. Esto explicaría por qué no dibujó los figurines estáticamente, sino en dinámica acción teatral, lo cual no correspondía a la esencia de las *Wirtschaften*, que no eran representaciones escénicas sino banquetes seguidos de bailes.

Algo semejante puede decirse también de los demás figurines de Burnacini recopilados en la carpeta. Junto a los trajes nacionales y de

[6] Viena, Österreichisches Theatermuseum, Min. 20; F. Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Viena/Berlín, 1931, pp. 71-84.

[7] C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, Venecia, 1589; P. Bertelli, *Diversarum Nationum Habitus*, Patavia, 1594. Aquí se encuentra, junto con trajes populares, antigua vestimenta teatral.

[8] J. Gregor, *Denkmäler des Theaters. Erste Mappe: L.O. Burnacini: Maschere*, Viena, sin fecha, pp. 6 y ss.

los estamentos se encuentran también vestidos fantásticos y grotescos, así como algunos tipos de la *commedia dell'arte*. A partir de una lámina en la que aparece arlequín con tres disfraces, se puede probar que los figurines de la *commedia dell'arte* de Burnacini también guardaban relación con otro entretenimiento del carnaval de la corte vienesa, las llamadas «comedias de pajes» [9].

No sólo los miembros adultos de la casa imperial y de la alta nobleza se divertían —entre ellos mismos y con los demás— con mascaradas y representaciones teatrales, sino que también los niños y jóvenes tomaban parte activa en los acontecimientos teatrales y festivos. Los pajes, hijos de renombradas familias nobles, que se ocupaban del servicio personal de los soberanos imperiales, mostraban su talento como actores representando teatro italiano improvisado.

Entre los textos conservados, se encuentra uno del año 1696 titulado *La Pazzia Meritevole* [10], que se desarrolla en un lugar exótico: en Lima, la capital de Perú, donde el rey de Chile se enamora de Rosmira, la hija del rey de Perú. Los nombres de ambos reyes —«Argante» de Chile, que se hace pasar por el príncipe brasileño «Tigrane», y «Arsace» de Perú, así como el del general peruano «Fraarte»— tienen tan poco que ver con Sudamérica como toda la intriga amorosa. Los nombres —desfiguraciones de Arsaques-Mithridates, Tigranes y Phraates— provienen de un libreto que trata de la guerra entre los partos y los armenios en el siglo II a.C. La clásica acción de la ópera, enriquecida con escenas burlescas de la *commedia dell'arte*, ofrecía la oportunidad de actuar con los decorados de la ópera de la corte. Los cambios que se exigen en las indicaciones escenográficas de *La Pazzia Meritevole* (sala de trono, bosque con mar en segundo plano, parque, antepatio, sala de espejos y cárcel) se corresponden totalmente con los decorados diseñados por Burnacini para la gran ópera y no hacen referencia alguna al supuesto lugar donde transcurre, Lima. Casi con toda seguridad hay que excluir la posibilidad de que se adaptaran los bastidores para la ocasión concreta o que se añadieran decorados exóticos móviles para dar a entender el ambiente americano. Tampoco los vestidos de los

[9] M. Dietrich, *Die Edelknabenkomödien am Hofe Leopolds I*, Roma, 1965.

[10] *La Pazzia Meritevole, Scherzo scenico rappresentato alla Sacra, Cesarea, e Real Maestà di Leopoldo I. Imperatore de'Romani. Da Caualieri suoi Paggi. Nelle Feste del Carneuale. Dell'Anno 1696*, Viena, 1696.

pajes recuerdan apenas a los peruanos, suficientemente conocidos a través de libros de trajes o de otras fuentes iconográficas. Hay que suponer más bien que en esta comedia de pajes se emplearon vestidos estilizados de indios a semejanza de los que hemos conocido en las *Wirtschaften*. Arlequín —a pesar de su función como servidor del rey de Perú— iba, claro está, totalmente vestido a la manera de la *commedia dell'arte* como se muestra en una lámina de Burnacini, lo que prueba que sus figurines para la *commedia dell'arte* debieron estar relacionados con las «comedias de pajes».

Junto a las *Wirtschaften* y a las «comedias de pajes» también solía formar parte de los entretenimientos de carnaval de la corte vienesa una gran ópera. A veces los libretistas introducían en ellas ciertas críticas a la vida cortesana, como por ejemplo en la ópera *Il Silentio d'Harpocrate»* [11], representada en 1677, en la que no sólo se ensalza la virtud del silencio en general sino que también se alude a un caso concreto de indiscreción en la corte de Viena [12]. Esta ópera no sería de interés en nuestro contexto si no fuera porque el primer acto termina con una danza de seis soldados que fuman tabaco. Limacus, uno de los alumnos de Harpocrates, se entrega, junto con algunos otros, a este vicio importado del Nuevo Mundo, que aquí se representa ya como una costumbre europea. Cuando un paje quiere expulsar a los fumadores de la corte, Limacus dice que en la corte hay más humo que el de ellos, aun cuando no siempre se reconozca inmediatamente, a saber, la esperanza que frecuentemente se deshace en humo. A esta observación crítica sigue una alegre danza de los fumadores, de la que por desgracia no se ha transmitido ninguna representación gráfica. Quizá se tomara como modelo el ballet *Tobacco*, bailado en 1650 en Turín, que caricaturizaba, entre otras cosas, los usos de fumar en diferentes naciones europeas [13].

[11] *Das Stillschweigen Deß Harpocrates. Denen Kayserlichen Majestäten Leopold Vnd Eleonora Magdalena Theresia / Zur Faßnachts Vnterhaltung gesungener vorgestellt. Mit der Musik Zu den Worten / Herrn Antoni Draghi / der verwittibten Kays: Mayest: Capell=Meisters. Zu dem Dantz / Herrn Johann Heinrich Schmeltzer / allerhöchst gedachter Röm: Kayserl: May: angesetzten Capell=Meisters*, Viena, 1677.

[12] *Cfr.* H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, 1985, pp. 270-272.

[13] *Cfr.* C.F. Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, París, 1682, pp. 97 s.; G. Tani, «Le Comte d'Aglié et le Ballet de Cour en Italie», *Les Fêtes de*

La imagen del Nuevo Mundo y de sus habitantes que proporcionan las fiestas de carnaval de la corte vienesa se ajusta muy poco a la realidad. Dejando a un lado unos pocos atributos y requisitos, se mantenían los vestidos de la época y el estilo totalmente europeo. Además, precisamente en Viena, los indios nunca llegaron a conseguir la popularidad de los moros o de los turcos. El constante enfrentamiento con la Sublime Puerta otomana, que no terminó hasta 1683 con la expulsión de los turcos de Viena, se manifestó también en el teatro y en la fiesta.

En el siglo XVII los indios desempeñaban más bien un papel decorativo, colorista. Sólo con la penetración de las ideas de la Ilustración se efectuó también en la corte imperial un paulatino cambio en el sentido de una *humanización* de los habitantes de lugares exóticos. La imagen muchas veces evocada, precisamente en relación con los indios, del *buen salvaje*, se convirtió en expresión de la crítica a lo propio, de la civilización europea y del anhelo de auténtica naturalidad. Lentamente comenzó también la confrontación con la humanidad e inhumanidad de la propia cultura en el espejo de la extraña, un fenómeno que se había producido ya un siglo antes en las comedias españolas.

la Renaissance, tomo I, París, 1956, 229 y ss.; M. Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turín, 1965.

CHRISTOPHER F. LAFERL

AMÉRICA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

I

INTRODUCCIÓN

Arcos y desfiles triunfales, catafalcos, ballets, mascaradas, etc., en pocas palabras, las más diferentes formas de expresión de arte cortesano, representan desde el punto de vista actual un caso singular de producción artística, debido a la intensa unión de los artistas que las realizaban con las instancias que hacían el encargo. Para la época del Barroco rige lo contrario: en ella, constituía más bien la excepción la obra de arte autónoma, que en sus últimas consecuencias puede ser considerada siempre como un mero constructo teórico. Pues no sólo las formas de expresión artística mencionadas más arriba, sino también la mayor parte de las pinturas, esculturas, obras de teatro, etc., surgían en el medio cortesano, o cuando menos por encargo de mecenas nobles o eclesiásticos. Esto vale *per definitionem* para los «géneros cortesanos», tratados en el presente volumen por A. Sommer-Mathis, T. Montoya Chaves y F. Polleross que, a pesar de la diferencia de forma de expresión, tienen una cosa en común: su ocasionalidad. El carácter ocasional de estas obras de arte ha impedido o distorsionado su consideración durante mucho tiempo a partir del romanticismo alemán. Estas obras no se prestaban para un modo de ver que iba a la búsqueda de «obras de arte puras»; pero si, con todo, se convertían en objeto de una visión científica de este tipo, tenían que darse resultados que les hacían muy poca justicia. El contenido de estas obras sólo puede entenderse por su *estar-incluidas* en el respectivo contexto condicionado históricamente [1]. Asimismo, la representación de América dentro de es-

[1] *Cfr.* S. Neumeister, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calde-*

tas formas artísticas carecería relativamente de sentido sin las relaciones históricas. Como se ha demostrado en los capítulos precedentes, en todas las representaciones de América —ya sea en forma de alegoría, ya por la aparición, en último término metonímica, de indios en un *triunfo*— tienen que observarse conjuntamente las condiciones del ambiente. Con ello, el mensaje político no puede ser pasado por alto.

En el teatro, el problema no es muy diferente; del mismo planteamiento debe resultar una manera de proceder semejante. Por desgracia, la situación de las fuentes de las obras de teatro tratadas aquí, hace en gran medida imposible abordar las condiciones socio-históricas de la producción y de la recepción. En la mayoría de los casos nos faltan totalmente los datos sobre las circunstancias de la representación. Por lo común, se conocen sólo el autor —de cuya vida suelen existir igualmente sólo escasos datos— y la época aproximada de creación de las obras [2]. Pero pueden efectuarse declaraciones sobre las condiciones de creación, representación, recepción y contenido de la obra de teatro por medio de un procedimiento de base fuertemente hermenéutica, que ha de fundarse en conocimientos del funcionamiento general del teatro en el Siglo de Oro, y en la comparación con los otros géneros «teatrales» nombrados.

Ante todo, subrayemos que el teatro español de los siglos XVI y XVII es considerado como uno de los principales portadores e intermediarios de la ideología dominante [3]. Este hecho explica hasta qué punto eran estrechas las relaciones entre los dos medios: el teatro, unido a la palabra, y la fiesta, dominada por lo óptico. Ambos, en lo esencial,

róns, Munich, 1978; en especial el capítulo introductorio: *Die «Okkasionalität» der Gattung Fiesta*, pp. 11-22. Neumeister remite a las explicaciones fundamentales de H.G. Gadamer en *Wahrheit und Methode*.

[2] En lo que se refiere a la fecha de creación, en muchos casos sólo se puede indicar un *terminus ante quem*, es decir, la fecha de la primera impresión. Entre la verdadera redacción de la obra y la primera publicación escrita pueden mediar, no obstante, algunos años o incluso décadas, como nos muestra, por ejemplo, la relativamente bien estudiada biografía de Lope.

[3] En las dos últimas décadas, la relación entre teatro y sociedad ocupa un lugar central en los estudios dramáticos hispánicos. Entre las muchas publicaciones aparecidas al respecto, mencionaremos sólo cuatro: J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, 1990; *Idem, La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975; J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978; *Idem, Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, 1976.

estaban al servicio de los intereses de las instituciones poderosas, si bien el teatro, que no siempre estaba en relación de dependencia directa con ellas, gozaba de una mayor libertad.

Otro punto de enlace entre la fiesta y el teatro se funda en la praxis de la representación; en el marco de las fiestas se representaban muchas veces obras de teatro. Por supuesto, este hecho no implica que la mayor parte de las obras se escribiera para ocasiones festivas concretas. En el «auto sacramental» es donde se expresa más claramente la relación entre fiesta y teatro. Se representaba siempre en el marco de las festividades del Corpus, y también, desde el punto de vista temático, estaba en relación con el sacramento de la Eucaristía.

Como tercer punto en común hay que mencionar el carácter escénico. Tanto en la obra de teatro como en la fiesta, ya se trate de un *trionfo*, ya de un ballet, se representa algo; se distingue entre actores y público al que corresponde un papel generalmente pasivo. En ambos casos se construye una segunda realidad que no es idéntica a la del público [4].

Pero a pesar de todos estos puntos de unión, hay también diferencias que son inherentes al medio de ambos «géneros». El teatro, debido al uso dominante de la palabra, tiene la posibilidad de representar circunstancias mucho más complejas. También podía ejercer críticas a la situación del momento —lo cual apenas sucedió de manera directa en tiempos del naciente absolutismo— o, cuando menos, dejar patentes ciertos problemas. Esto, sobre todo, cuando los autores no dependían directamente de una institución poderosa que les hiciera el encargo. De esta forma, un estudio del teatro puede suministrar un sinnúmero de informaciones que permiten ver, con mayor claridad que en las fiestas cortesanas, la actitud de círculos más amplios de la población en relación con América. Las fiestas, sin duda, tenían por entonces un mayor efecto sobre el público, pero hoy nos proporcionan una explicación relativamente unilateral sobre las concepciones de América en los siglos XVI y XVII. La imagen queda redondeada sólo a partir de una observación conjunta.

[4] Un caso excepcional representan aquí las denominadas «mascaradas», en las que el aspecto que más efecto tenía sobre el público, el teatral, quedaba casi totalmente en un segundo plano frente a la diversión. Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la diversión*, en el presente volumen.

Al número relativamente grande de fiestas en las que aparecía América de diferentes formas y de distinta significación se contraponen sólo unas pocas obras de teatro que llevaban al escenario el viaje de Colón y la consiguiente conquista de América. La cuestión de la «ausencia de América» en los textos dramáticos del Siglo de Oro español, por lo demás tan variados y ricos temáticamente, constituye un tema de constante atención en la crítica literaria. Algunos historiadores de la literatura aducen como motivo la grandeza y el significado histórico de la conquista [5]. Otros ven la razón en el escaso prestigio social de los conquistadores. Su mala reputación, basada en el bajo origen de la mayoría de ellos y en las crueldades realizadas en América, sería la causa principal para el escaso atractivo del tema [6]. A los motivos nombrados puede corresponder un cierto significado; pero no aclaran suficientemente la «ausencia de América» en la literatura española del Siglo de Oro. Se plantea la pregunta de si el descubrimiento del Nuevo Mundo fue acaso concebido desde la perspectiva de los contemporáneos como un acontecimiento tan decisivo e importante. Esto puede ser cierto para una pequeña capa de intelectuales; así, Francisco López de Gómara comienza su *Historia de las Indias y conquista de México* [7] con las siguientes palabras: «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de las Indias». Pero para la mayoría de la población española o, en general, de la europea, difícilmente se puede suponer un modo de pensar semejante. En primer lugar hay que señalar que el descubrimiento de América por Colón no representó la primera ampliación geográfica del horizonte europeo; a lo largo del siglo XV, sobre todo debido a los viajes de navegantes portugueses, aparecen en la perspectiva europea algunas regiones nuevas, y sólo a finales del siglo XVI se fue tomando poco a poco conciencia general de la importancia del descubrimiento

[5] F. Morales Padrón, «América en la literatura española», *Atlántida*, revista de pensamiento actual, IV/23, 1966, 485-506; M. Menéndez Pelayo, «"El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón" de Lope de Vega», Biblioteca de Autores Españoles, BAE, CCXIV, Obras de Lope de Vega, tomo XXIII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1968, pp. 101-103.

[6] G.F. Dille, «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, 71, 1988, 492-502; J. Sánchez, *Hispanic Heroes of Discovery and Conquest of Spanish America in European Drama, Chapel Hill N.C.*, 1978, 11-20.

[7] Cfr. BAE XXII: *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, 1946, p. 156.

y conquista de América. Sólo a partir de la primera navegación del estrecho de Bering en el año 1728 se supo en rigor que el descubrimiento de Colón era un continente propio [8]. La mayoría de los contemporáneos, y por tanto también los escritores y poetas, no eran conscientes del alcance del descubrimiento colombino y ciertamente los acontecimientos del presente y del pasado europeo les quedaban más cerca. El hecho de que a la gran cantidad de informes sobre la conquista del continente americano corresponda sólo un pequeño número de obras de teatro muestra una vez más que existe una gran diferencia entre la literatura de entretenimiento y la realizada con fines prácticos.

Otro motivo para el escaso interés literario por la conquista de América está estrechamente relacionado con la mala prensa de los conquistadores. A partir de informes como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, fueron conocidas sus crueldades por toda Europa, lo que llevó a la formación de la *Leyenda Negra*. Si los autores españoles querían escribir sobre el tema de América tenían que enfrentarse a los reproches de la *Leyenda Negra*, que marcó la imagen de España en el ámbito europeo, sobre todo en el protestante. Esto, por otra parte, implicaba una posición defensiva que no hacía el tema especialmente atractivo para una adaptación literaria. Pero a ello volveremos en el último capítulo.

En la época que interesa para el presente estudio, a saber, los algo más de dos siglos que median entre el primer viaje de Colón y la extinción de los Habsburgo españoles, sólo un pequeño número de las obras que conocemos se ocupa del descubrimiento y la conquista de América. Dependiendo de la mayor o menor extensión con que se interpreten estos dos conceptos, se ocupan de este campo de temas entre 14 y 50 obras [9]. Para el presente estudio, que no pretende ser exhaustivo, se ha elegido un pequeño número de ellas. Con el fin de ilustrar

[8] En realidad, el estrecho de Bering había sido descubierto ya en 1648 por Semyion Dezhnyov; pero esta noticia no llegó a Europa Occidental. Cfr. *Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, Chicago, etc. 1984, *sub voce* Bering, Vitus Jonassen, y Dezhnyov, Semyon Ivanov.

[9] Una elección relativamente muy limitada es la que ofrece G.F. Dille, «El descubrimiento...», *op. cit.*, 492-493. J. T. Medina nombra muchas más obras: dos comedias y un auto sacramental basados principalmente en *La Araucana* de Ercilla, anotados y precedidos de un Prólogo sobre la Historia de América como fuente del Teatro antiguo Español, Santiago, 1917.

diferentes aspectos del tema no sólo se ha analizado cada obra que tuviera por tema central el descubrimiento o la conquista, sino que también se han añadido algunas otras. Así, se ha realizado un continuo desde el *Auto da India* de Gil Vicente —que todavía no tiene que ver con América misma pero sí con la problemática de los viajes de principios de la Era Moderna—, hasta *La aurora en Copacavana* de Calderón. En las obras mismas se puede comprobar una evolución que está en estrecha relación con la situación económica, política, social y cultural de España. Sólo ante este telón de fondo se hace comprensible el contenido de las obras, y posible un análisis de las mismas. Así, por ejemplo, el *Auto de las Cortes de la Muerte* sería incomprensible sin la *Brevísima relación de las Indias* de Las Casas; o la obra de San Luis Bertrán de Gaspar Aguilar, sin la literatura utópica de la época.

Por ello, no se tratará aquí la recepción de la flora o fauna de América en las obras de teatro, ni los conocimientos geográficos sobre los territorios recién conquistados [10], sino la relación entre los hombres, entre los indios y los españoles. En el centro de este trabajo están las cuestiones acerca de qué imagen dibujaban los autores dramáticos de los siglos XVI y XVII de los indios, los conquistadores, los misioneros y los colonizadores y de cómo valoraban en total la conquista. ¿Se veían en el escenario la conquista de América y el sometimiento violento de pueblos y culturas extraños únicamente como una victoria para festejar tal como sucedía en los desfiles triunfales de la época?, ¿o se exponían modelos alternativos, ejerciéndose quizás incluso críticas a las crueldades de los europeos? Éstas son las preguntas decisivas que aquí deben encontrar respuesta.

La parte esencial del siguiente estudio expone, por tanto, la cuestión del *otro*. ¿Se reconocía al *otro* o a lo *otro* como tal? Y si es así ¿se le veía como igual o como inferior? Uno de los estudios esenciales en este terreno proviene de Tzvetan Todorov, que en su libro *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* [11] hace ver el planteamiento de esta cuestión en los informes sobre el descubrimiento y la conquista, em-

[10] Sobre ello existen ya algunos trabajos excelentes, de los que nombraremos dos: M.A. Morinigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1946; y F. Morales Padrón, «América...», *op. cit.*

[11] París 1982. Aquí se ha utilizado la traducción alemana: T. Todorov, *Die Eroberung Amerikas*. Das Problem des Anderen, Frankfurt, 1985.

pezando por las cartas de Colón, hasta la obra de Bernardino de Sahagún. Según sus claras explicaciones, en el encuentro con lo *otro* se pueden observar dos actitudes fundamentales. Una posibilidad consiste en que no se reconozca como tal y que en lo esencial se aprecie como igual a lo propio; a ello va unida una actitud positiva y una aceptación; frente a esta postura fundamental está la que reconoce efectivamente lo *otro* como tal, y justo por ello se menosprecia. La dificultad en el encuentro con lo *otro* consiste en concebirlo como *equivalente*, pero no como *semejante*. En lo que respecta al encuentro entre las culturas española e india, Todorov no ve desarrollada esta actitud diferencial hasta Sahagún.

También aquí, si se parte de la misma pregunta fundamental que se plantea Todorov, en su repuesta no puede dejar de prestarse atención a algunas diferencias. Todorov trata otro género de textos, en concreto, relatos, cuya meta principal está en la información, si bien tampoco ésta se suministraba de manera neutra y desinteresada. En el presente trabajo se tratan, por el contrario, textos teatrales, que quieren principalmente *divertir*, quizá también *instruir*, pero desde luego muy raramente pretenden *informar*. Tampoco los autores, en su mayoría, habrían estado en condiciones de hacerlo, pues eran los menos de ellos los que habían entrado en relación directa con una cultura india. Dado que una información de primera mano no era, por tanto, posible, y tampoco se pretendía, para nosotros resulta interesante ver qué imagen se hacían los dramaturgos de América y de los indios. Algunos de ellos sabían más por la lectura de informes de América, otros menos, pero todos tenían que representar la otra cultura. Por tanto, no puede tratarse en lo esencial de un verdadero conocimiento de lo *otro*, y este aspecto apenas se va a investigar, si acaso sólo lo que llegaba de las crónicas e informes a las obras de teatro. La cuestión de si lo *otro* era reconocido como tal sólo puede plantearse muy limitadamente. Y sólo es relevante en el sentido de si los autores suponían que las culturas del continente que se acababa de descubrir eran de verdad diferentes a la propia o si la veían igual a la suya y tan sólo la adornaban con algunas decoraciones de apariencia exótica. La segunda cuestión acerca de la valoración de lo *otro* se puede plantear mucho más fácilmente, pues si bien los indios no eran o no podían ser mostrados en su peculiaridad específica, eran no obstante *evaluados* y se confrontaban sus costumbres y comportamiento con los de los españoles. Así pues

¿cómo eran representados los indios sin conocerlos? Ésta es la pregunta que tenemos que plantearnos aquí. En este sentido, las obras de teatro dan más información sobre la imagen que se tenía en la España de los siglos XVI y XVII de América y de sus habitantes que los informes más o menos *auténticos* de los conquistadores y misioneros. Pues, por una parte, las representaciones de los autores muestran qué actitud básica dominaba en España frente a otras culturas. Y por otra, el efecto público de las obras representadas en la mayor parte del pueblo, que no sabía leer, con toda seguridad fue mayor que el de los informes impresos y de escasa difusión. Estos dos aspectos, producción y recepción, son importantes naturalmente para todo género de textos; sin embargo, en una época en la que el desconocimiento de la escritura era más la regla que la excepción, corresponde al teatro desde el punto de vista de la recepción un rango especial. Esto es lo que hace la investigación de la imagen *teatral* de América, lo que en último término cae en el terreno de la historia de las mentalidades, especialmente sugerente.

II

IMÁGENES DE AMÉRICA EN EL SIGLO XVI

Primeros testimonios literarios

Cuando Cristóbal Colón descubrió las islas de las Indias occidentales en 1492, fecha tan significativa en la historia de España, el teatro español estaba dando aún sus primeros pasos. Es la época en que un Gómez Manrique escribe sus *momos*, que podrían considerarse como las primeras tentativas de un teatro moderno en España, si prescindimos del drama litúrgico de la Pasión y de las procesiones, que tienen su origen en la Alta Edad Media y que tendrán su continuación en la Edad Moderna [1]. Siete años después del primer viaje de Colón aparece ya en Burgos *La Celestina*, que, aunque probablemente sólo fue concebida como comedia humanística destinada a la lectura, representa sin embargo el verdadero comienzo del teatro español. A pesar de este arranque fulminante, tendrían que pasar todavía 100 años para que el teatro alcanzara su momento de plenitud.

En el siglo XVI, cuando aún estaba en sus comienzos, se encuentran sólo muy pocas obras que de una u otra forma ponían en escena el tema de América. Incluso tomando en consideración los géneros lírico y narrativo, se constata una ausencia llamativa del tema de América, sobre todo si se compara con los numerosos relatos de descubrimientos que se publicaban desde los años veinte de este siglo.

Por tanto, el interés de la *literatura de entretenimiento* en general por las noticias de los navegantes, al parecer no debió ser muy grande, a

[1] Cfr. A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, tomo 1: *La Edad Media*, Barcelona, 1987, 12, pp. 368-373.

pesar de que el franciscano fray Ambrosio de Montesinos, poeta cortesano y uno de los primeros que escribió sobre los nuevos descubrimientos, pretenda persuadirnos de lo contrario. A él, y acaso también a algunos círculos receptivos de la corte de los Reyes Católicos, le interesaban las novedades que llegaban a España desde las más diversas partes del mundo:

> Los hombres que navegando
> hallan tierras muy remotas
> cuando vuelven, que es ya cuando
> los estamos esperando
> en el puerto con sus flotas,
> que nos digan les pedimos
> las novedades que vieron:
> y si algo nuevo oímos
> más velamos que dormimos
> por saber lo que supieron [2].

Por lo demás, esta actitud abierta frente a los países recién descubiertos no es nada frecuente. Podría resultar instructivo hacer aquí una comparación con el primer testimonio escrito en alemán sobre América, que parece sintomático de la actitud de muchos europeos de finales del siglo xv. Sebastian Brant, autor de Estrasburgo, en su *Narrenschiff (Nave de locos*, 1494) incluye entre las locuras, o sea, entre los comportamientos prohibidos por la norma social, los viajes, y unido a ellos la avidez de descubrir lo nuevo,

> Ouch hatt man sydt jnn Portigal
> Vnd jnn hispanyen vberall
> Golt / jnseln funden / vnd nacket lüt
> Von den man vor wust sagen nüt /[...] [3].

[2] Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas: todas compuestas, hechas y corregidas por el padre fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores, Toledo, 1508; citado según M.A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1946, p. 26.

[3] S. Brant, *Das Narrenschiff*. Primera edición, Basilea, 1494, con los añadidos de las ediciones de 1495 y 1499, así como los grabados de la edición original alemana, realizada por Manfred Lemmer, segunda edición ampliada, Tubinga, 1968 *Neudrucke deutscher Literaturwerke*, nueva serie. 5. En cuanto al contexto histórico y argumental del pasaje

Estos versos vienen a significar: han sido descubiertas islas, ricas en oro y pobladas de gente desnuda, hasta ahora desconocidas.

Dos aspectos llaman la atención en esta cita: en primer lugar, que desde el comienzo del descubrimiento los nuevos países se asociaban en Europa con el oro; y en segundo lugar, que se imaginaba a sus habitantes desnudos. Sin duda, ambas ideas se basaban en la primera carta de Colón, cuya edición en latín había tenido una rápida difusión en Europa [4], de modo que no carecen de cierto fundamento. Resulta interesante la avidez con que se acogían justamente estas noticias sobre la desnudez de los habitantes y las riquezas en oro del país, lo cual sería decisivo en los siglos siguientes.

Sin duda, esta actitud en sí negativa hacia el hecho de *descubrir*, como la mostrada por Brant, que acaso sólo unos pocos defendían en su radicalidad, no podía prevalecer a la larga; y mucho menos si se considera que el viaje de Colón no fue, en absoluto, un caso aislado, y que la ampliación del campo visual geográfico era inevitable. Dado que ya no era posible dar marcha atrás en el descubrimiento de países desconocidos por los europeos, algunos poetas conservadores denunciaron públicamente los cambios y repercusiones sobre la vida e imagen del mundo en Europa unidos a este hecho. Se impuso en los pocos ejemplos conocidos, ante todo una actitud más bien negativa, marcada por un espíritu poco progresista, especialmente en la comedia y el género satírico.

En la primera mitad del siglo XVI se argüían como motivos de esta actitud negativa la corrupción de las costumbres que se constató en toda Europa, ocasionada supuestamente por la conquista de América, o cuando menos acelerada por este hecho. E igualmente, la conducta inhumana de los conquistadores frente a los indios. Uno de estos poetas *conservadores*, Cristóbal de Castillejo, secretario del futuro emperador Fernando I, nos puede servir de ejemplo de esta explicación: para él, sobre todo el oro traído del Nuevo Mundo hace vacilar la estructura de los valores morales en el Viejo Continente [5].

sobre América en Brant, remito especialmente al siguiente ensayo: W. Neuber, *Verdeckte Theologie. Sebastian Brant und die Südamerikaberichte der Frühzeit;* T. Heydenreich ed., *Der Umgang mit dem Fremden. Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika,* Munich 1986.

[4] Cfr. H.J. König, «La visión alemana del indio americano en los siglos XVI y XVII»: *La imagen del indio en la Europa moderna,* Sevilla, 1990, 130-131.

[5] C. de Castillejo, *Obras,* vol. II, Ed. La Lectura, p. 213; cfr. A. Morínigo, *América..., op. cit.,* pp. 31-32.

La constitución del «indiano» como figura permanente de la comedia española

Como Castillejo, son muchos los escritores de la época que buscan el origen de esta corrupción de costumbres en el oro americano. Sin duda, no fue el oro en sí sino los que lo trajeron a Europa, en una palabra, los «indianos».

El primer indiano se encuentra en un autor que escribió sobre todo en portugués, concretamente en Gil Vicente. Portugal tenía ya una tradición marinera mucho más arraigada y extensa que Castilla, de modo que las noticias procedentes de países recién descubiertos, o de nuevas rutas de navegación hacia países ya conocidos, como la India, habían dejado de constituir una novedad a principios del siglo XVI. En la *Farsa chamada Auto da India* de Vicente (1509) [6], se lleva por primera vez al escenario a uno de estos indianos. Sin embargo, en este caso no se trata todavía de un viajero a las Indias occidentales sino a la propia India. La obra, dividida en tres partes y representada en 1509 ante un marco cortesano en Almada (concretamente ante la reina viuda doña Leonor), muestra en primer lugar la preocupación de Constança por saber si su marido se ha marchado realmente de viaje. En la segunda parte recibe primero a un fanfarrón galán castellano y después a un melancólico portugués. Como los dos aparecen más o menos al mismo tiempo, tiene que mantenerlos alejados, lo que provoca situaciones de gran comicidad. En la tercera parte, finalmente, miente a su marido, diciéndole cuánto ha sufrido en sus tres años de ausencia, y cómo se había consumido de nostalgia por él. El marido cornudo muestra algunos rasgos de carácter importantes para el tipo del indiano: es más bien tonto, inculto y no se da cuenta de que los que le rodean, en este caso su mujer, le engañan. Detrás de esta divertida fachada se esconde una crítica a los viajes en sí. Dado que el marido, por su largo viaje, no está con su mujer, ésta —que es considerada desde una tradición misógina, pecadora por naturaleza— tiene las puertas abiertas para el adulterio. Una segunda propiedad característica del indiano no se expresa todavía plenamente en Gil Vicente: en el *Auto da*

[6] Gil Vicente, *Obras Completas. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga*, vol. V, pp. 89-116.

India no queda claro si el marido llega a obtener dinero, o mejor dicho, oro, en Ultramar. Pues precisamente la relativa rapidez para hacer fortuna, en la mayoría de los casos con medios poco honrosos, es un componente importante en la constitución del indiano.

La supuesta riqueza en oro de otros continentes era, en definitiva, lo que inducía a muchos audaces a abandonar su patria. No entramos aquí en el tema de si las cantidades de oro traídas a Europa correspondieron o no a la dimensión esperada: lo importante en nuestro contexto es que muchos europeos y, lo que aquí más nos interesa, muchos dramaturgos, establecieron esta relación.

En el quinto Paso de Lope de Rueda [7], llamado por La Barrera *La Tierra de Jauja* [8], se emplea la significativa expresión de «Jauja», el nombre de una provincia de Perú, como sinónimo de un lugar utópico de riqueza sin límites, sentido con el que sigue empleándose en nuestros días [9]. Este significado figurado ilustra las asociaciones con que se vinculaba América, sobre todo si se considera que también el nombre de Perú se empleó en seguida como sinónimo de riqueza. En este contexto está también la expresión «Perulero», con un significado más o menos igual al de «indiano» [10].

Después del indiano *avant la lettre* de Gil Vicente, el primer indiano propiamente dicho de la literatura dramática española lo encontramos en la *Comedia Selvagia*, obra continuadora de *La Celestina*, de Alonso de Villegas Selvago [11]. En ella aparece un galán, de nombre Flerinardo, que se ha hecho rico en el Nuevo Mundo. A mediados de siglo el indiano se había convertido ya, en cierta medida, en una figura literaria de considerable peso, como se demuestra también en otras obras; por ejemplo, en el *Viaje a Turquía*, escrita hacia 1550, o en *El Crotalón* [12].

[7] L. de Rueda, *Pasos*. Edición de Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Madrid 1984, pp. 157-165.

[8] C.A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, *sub voce* Rueda, p. 347.

[9] *Cfr.* J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1989, *sub voce* Jauja.

[10] A. Morínigo, *América...*, *op. cit.*, pp. 35-37.

[11] R.O. Jones, *Historia de la Literatura española*, tomo II: *Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, 1985, 9, p. 107; y G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, vol. I, Londres, 1863, p.342.

[12] A. Morínigo, *América...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

Un salto audaz en los inicios del florecimiento teatral español nos va a mostrar a un indiano en toda su expresión. En 1599, con motivo de la doble boda de Felipe III con Margarita de Austria, y del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, el comediógrafo y autor Simón Aguado escribió el entremés *El Platillo* [13]. En esta pieza cómica el indiano no es ya una figura secundaria, sino el protagonista, y casi toda la comicidad de la obra descansa en sus características en cuanto a indiano. Es significativo que en las indicaciones de las escenas sea mencionado sólo como «indiano». Por tanto, un claro indicio de que a finales del siglo XVI se había convertido ya en una figura consolidada del teatro español [14].

En *El Platillo* salen al encuentro del espectador, en primer lugar dos timadores que informan de la doble boda real. A continuación, se ponen de acuerdo para, con la ayuda de dos mujeres con las que se confabulan, *aligerar* de sus tesoros a un indiano que vive en las cercanías.

> Ese ¿no dice que es indiano? Pues déjame con él, que yo le haré una burla que se le acuerde de mí para mientras viva [15].

El indiano, que hace la corte a una de las dos mujeres, evidentemente sin percatarse de los negocios que ésta persigue, se ve enredado en una conversación con los dos timadores, a los que él tiene por hombres de honor, y por los que también se deja engañar. Así, logran despertar su curiosidad y entusiasmo por los nuevos bailes que recientemente se habían ejecutado con ocasión de las bodas reales. El india-

[13] S. Aguado, *El Platillo: Antología de entremeses (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora) Siglos XVI y XVII. Selección, estudio preliminar y notas de Felicidad Buendía*, Madrid 1965, 279-301.

[14] M.A. Morínigo, en su libro *América en el teatro de Lope de Vega*, citado ya varias veces, defiende la opinión de que el indiano no es un «tipo» en el teatro como pueden serlo Harpagon o Tartufo. Para él, los indianos quedan como figuras especiales, siempre con una identidad propia. Esto puede ajustarse a muchas comedias de Lope, o también a otros autores del Siglo de Oro, pero en lo que respecta concretamente a los entremeses, puede hablarse perfectamente de «tipo»: primero, porque es designado como tal, esto es, como indiano, en las indicaciones de las escenas; y segundo, porque siempre muestra los mismos rasgos de carácter.

[15] *Ibidem*, p. 288.

no finalmente traga el anzuelo y, entusiasmado, pide a los timadores una prueba de su habilidad como danzarines. Ellos no se hacen de rogar y comienzan inmediatamente a cantar y a bailar. Las dos mujeres aprovechan la oportunidad para robarle la cartera mientras aquél escucha y observa encantado. Tras este primer baile quieren mostrarle un segundo, todavía más alegre, para el que necesitarían platos y ollas de plata; el indiano, solícito, los hace traer inmediatamente. Antes de desaparecer bailando por la puerta de la casa, le cantan, con toda desvergüenza, los siguientes versos:

> Aunque en platillo tocamos,
> platillo estamos haciendo
> del necio que lo está oyendo,
> y no ve que le engañamos [16].

Cuando el indiano logra ver el engaño, declara, resignado:

> Platos de mi alma
> ya no os veré más
> [...]
> Si no fuera rico
> sintiéralo más [17].

La condición más llamativa de este indiano es su estupidez, que, como se ve en la primera cita, los otros —aquí los timadores— dan por supuesta. Esta estupidez, o mejor, ceguera para el engaño tiene en parte sus raíces en el anhelo de ascenso social: por dárselas de *señor fino*, el indiano de *El Platillo* pierde evidentemente el sano conocimiento de los hombres, y se convierte en víctima de su propia voluntad de ascenso. Voluntad que se muestra, por una parte, en la forma de hablar afectada, queriendo darse importancia; y por otra, en el desmedido afán de saber con exactitud lo que está de moda en la corte. El frecuente prejuicio de que los que van a América lo hacen porque no valen en España para ningún trabajo honesto, y sólo quieren hacerse ricos rápi-

[16] *Ibidem*, p. 296.
[17] *Ibidem*, p. 301.

damente, sin importar de qué forma, no aparece en Aguado; su indiano no es rico, malvado y estúpido, sino sólo rico y estúpido.

Para completar la imagen del indiano, quiero citar la descripción seguramente más conocida de uno de ellos: la de Carrizales en *El celoso extremeño*, de Cervantes:

> Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el de pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos [18].

Con respecto a la interpretación de este pasaje, hay diversidad de opiniones, porque se contempla desde el contexto de la biografía de Cervantes. En 1590 él mismo había querido marcharse a América, pero su petición fue denegada por el Consejo de Indias [19]. Se podría, por tanto, creer, que su actitud al comienzo de *El celoso extremeño* es comparable a la de la zorra de la fábula ante las uvas. Por ello, algunos críticos [20] no consideran el citado pasaje representativo de su actitud frente a América, ya que su punto de vista sobre este tema es mucho más positivo.

Por el contrario, otros opinan que incluso los capítulos de la segunda parte del *Quijote*, en los que Sancho gobierna en la «Ínsula Barataria», pueden interpretarse como una parodia del ascenso social rápido que sólo es posible en América [21].

En cuanto a la realidad social que se esconde tras estos textos literarios, es difícil encontrar una expresión general válida, dado que las fuentes sobre la cantidad de emigraciones y la procedencia social de los emigrantes no han sido investigadas en profundidad. Pero puede

[18] M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1986, 3, tomo II, pp. 175-176.

[19] J. Canavaggio, *Cervantes. Biographie*, Zürich/Munich, 1989, pp. 179-182.

[20] J. Albistur, «Cervantes y América»: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 463, 1988, 65.

[21] D.P. Testa, «Parodia y mitificación del Nuevo Mundo en el Quijote», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, 1986, 69.

darse por seguro que también entonces muchos emigraban a América con la esperanza de lograr una mejor situación económica.

Algunas cartas escritas en el siglo XVI desde Puebla, en Méjico, muestran que tales esperanzas estaban, al parecer, plenamente justificadas. En muchas de estas cartas, los españoles que habían emigrado informan a sus parientes de las mejores condiciones de vida de su nueva patria. Casi en cada ejemplo se encuentran alentadoras exhortaciones para que también ellos viajen al Nuevo Mundo. Así, un tal Alonso Condado escribía a su hijo Andrés: «En esta tierra te hallarás bien, que es muy abundosa de todas las cosas» [22]. O en otra carta Alonso Ramiro exhorta a su cuñado Pedro Alonso a emigrar con estas palabras:

> Acá ganaríades más en un mes a vuestro oficio que allá en un año, y hazedme plazer que os dispongáis a venir, que todo es ponerse a ello, y si no tuviéredes dineros para fletaros, aunque os falten algunos, os fiarán hasta pasar acá, y venidos, yo pagaré todo lo que se deviere, y os ayudaré a poner casa e tienda, porque a mí me va bien, bendito sea Dios, [...] y si acá quisierdes ser labrador, aprovecharos [h]a el trabajo mejor que no allá, porque es la tierra fértil y abundosa, y se coje pan dos vezes en el año, y es una tierra tenplada, que no haze frío ni calor demasiado; y porque si vinierdes acá lo veréis todo, no digo más [23].

Otros emigraban para escapar del relativamente rígido sistema social español que hacía prácticamente imposible el ascenso social. Es el caso de los hermanos de Teresa de Ávila, que eran de origen converso [24]. Algunos de ellos, en especial los que lograban hacerse ricos, volvían a España para adquirir terrenos, y finalmente vivir de las rentas. El concepto de indiano en la literatura y el teatro quedó marcado por estas personas, sobre todo por aquellas de las que se sabía que en España no habrían podido alcanzar tal ascenso social. La imagen dibujada aquí del nuevo rico inculto que regresa de América, per-

[22] E. Otte, «Cartas privadas de Puebla del Siglo XVI»: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas,* III, 1966, 55.

[23] *Ibidem,* p. 60.

[24] J.H. Elliott, *The Old World and the New,* 1492-1650, Cambridge, 1970, páginas 76-77.

duró en los siglos siguientes [25], y casi podría decirse que ha sido decisiva hasta nuestros días, si se considera por ejemplo la recepción literaria y cinematográfica de los emigrantes a Norteamérica o a Argentina, del siglo pasado y del nuestro.

El problema de la conquista y el *Auto de las Cortes de la Muerte*

Aun antes de que Cortés conquistara el imperio de los aztecas en Méjico, y Pizarro el de los incas en Perú, el domingo anterior a la Navidad de 1511, el dominico Antonio de Montesinos pronunció un apasionado sermón en la iglesia de la isla La Española contra los malos tratos que sus compatriotas cometían con los indios [26]. Ésta es la primera crítica pública conocida de un español sobre la praxis de la conquista; a partir de ella se abriría una larga y continuada polémica sobre el derecho de España a conquistar territorios ajenos [27]. Como consecuencia, eminentes teólogos y juristas tuvieron que tomar partido constantemente con respecto a este tema.

La primera expresión de la nueva conciencia del problema se refleja en las Leyes de Burgos de 1512. En ellas se estableció el sistema de encomiendas, y se designó a los españoles como señores naturales de los indios. Los españoles quedaban obligados a tratar bien a los indios y a adoctrinarlos en la religión católica; éstos, en contrapartida, y de manera semejante a los siervos europeos del sistema feudal, tenían que servirles [28]. Algunos europeos, sin embargo, fueron todavía más lejos y quisieron negar la humanidad a los indios. De nuevo la orden de los dominicos se opuso eficazmente a ello, consiguiendo en 1537 la bula *Sublimis Deus* del papa Pablo III; en ella se atribuía verdadera humanidad a los indios, por lo que también se les consideraba aptos para

[25] *Cfr. El indiano en el teatro menor español del setecientos.* Estudio preliminar, edición y notas de Daisy Ripodas Ardanaz, BAE, CCXCIV, Madrid, 1986.

[26] No se ha conservado ningún testimonio escrito del propio Antonio de Montesinos; sabemos de él sólo a través de los escritos de B. de las Casas, *Historia de las Indias*, BAE, ICVI, Madrid, 1961, pp. 175-178.

[27] El libro más competente sobre este tema sigue siendo el de L. Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, Philadelphia, 1949.

[28] *Ibidem*, pp. 23-25.

la conversión [29]. Con ello no quedó todavía zanjada la polémica y, a pesar de la bula papal, se levantarían todavía muchas voces a favor de la esclavización total de los indios y partidarias de explotarlos aún más para poder sacar de ellos mayor beneficio económico.

La cantidad de documentos a favor y en contra de la encomienda y sobre la condición *natural* de esclavos de los indios es demasiado grande como para poder ofrecer aquí siquiera un breve bosquejo. Sin embargo, hay que nombrar todavía a tres protagonistas en la lucha en torno al trato a los indios, para poder entender mejor tanto el clima espiritual en que fue escrita la obra que nos interesa, el *Auto de las Cortes de la Muerte*, como su argumento en lucha contra la explotación de la población autóctona de América.

En primer lugar, habría que nombrar aquí al famoso teólogo salmantino Francisco de Vitoria, que en su obra *De Indis* [30] sostiene la opinión de que sólo se puede hablar de una guerra justa cuando se trata de una guerra defensiva, o cuando se dirige contra un mal mayor. Para él, el argumento de que la conquista se justifica porque el adversario es pagano, no es suficiente, pues la opción por el cristianismo tiene que ser voluntaria, no puede ser impuesta. Ni siquiera el papa tiene derecho a conceder permiso a los reyes europeos para conquistar nuevos países [31]. Con ello, la causa española en América quedaba en entredicho: únicamente el canibalismo o los sacrificios humanos justificarían una intervención violenta para la protección de inocentes. En cuanto a los súbditos ya sometidos y cristianizados, se les debe tratar igual que a los habitantes de la patria y no pueden ser esclavizados. Por tanto, la mayor parte de las tesis de su obra *De Indis* hablan, en general, contra el sometimiento de los indios al dominio español; sin embargo, hay algunos puntos, como en parte hemos visto más arriba, que justifican la conquista por los españoles o por otro pueblo católi-

[29] J. Gil-Bermejo García, «Ideas sobre el indio americano en la España del siglo XVI», *La imagen del indio...*, *op. cit.*, 118-120.

[30] F. de Victoria, «De Indis recenter inventis et de iure belli hispanorum in barbaros relectiones. Vorlesungen über die kürzlich entdeckten Inder und Recht der Spanier zum Kriege gegen die Barbaren». Texto latino acompañado de traducción alemana, editado por W. Schätzel. Introducción de Paul Hadrossek, Tubinga 1952.

[31] *Enciclopaedia Britannica, Macropaedia*, Chicago etc. 1984, *sub voce* Vitoria, Francisco de.

co; e igualmente se deja ver en su obra la presión de algunos círculos sociales que querían explotar más duramente las colonias americanas [32].

Fray Bartolomé de Las Casas, también dominico y mucho menos condicionado que Vitoria, ejerció un influjo mucho mayor. Su nombre se asocia a la lucha incansable contra la explotación de los indios. El más conocido de sus escritos es la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542), que sería posteriormente muy significativo para la formación de la *Leyenda Negra*, y que fue traducido en seguida a muchas lenguas. En esta obra y en otros escritos condena constantemente la avidez de oro de los españoles, para los que se justifica cualquier medio de explotación destinado a la obtención del preciado metal. Él exigía una evangelización pacífica y la abolición del sistema de encomiendas. Gracias a sus ataques comprometidos consiguió que en los años cuarenta se promulgaran leyes mejores para los indios, y que en 1551 se discutiera de nuevo en Valladolid la política americana de la corona española. En esta polémica, que tuvo una enorme repercusión, defendió él mismo la causa de los indios contra el letrado Juan Ginés de Sepúlveda, que sostenía el principio del dominio natural de los españoles sobre los indios, los cuales, siguiendo las enseñanzas de Aristóteles, estarían destinados a la esclavitud. El prestigioso tribunal no llegó a un dictamen unánime, y ambos oponentes se consideraron vencedores. Aunque las teorías de Sepúlveda en realidad nunca fueron aprobadas oficialmente —sus obras ni siquiera pudieron publicarse— y, sin embargo, Las Casas consiguió una cierta humanización en la política oficial de la corona española frente a los indios [33], esta realidad cambió poco en lo que de hecho seguiría siendo la triste situación de los indios y su explotación.

El *Auto de las Cortes de la Muerte* [34], publicado por primera vez en 1557, muestra perfectamente hasta qué punto fueron conocidas en España a mediados del siglo XVI las denuncias de Las Casas contra los conquistadores. Esta obra, atribuida a dos autores, Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, se sitúa en la tradición de las danzas de la muerte de la Baja Edad Media y pone en escena tanto elementos con-

[32] *Cfr.* B. Keen, «The European Vision of the Indian in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Sociological Approach», *La imagen del indio ..., op. cit.*, 105-106.

[33] L. Hanke, *The Spanish ..., op. cit.*, pp. 111-132.

[34] *Romancero y Cancionero Sagrados,* BAE, XXXV, Madrid, 1950, pp. 1-41.

trarreformistas como erasmistas-satíricos [35]. Para nuestro contexto es interesante sobre todo la escena XIX, en la que los indios se quejan ante la Muerte de los malos tratos de los conquistadores. Un cacique y un segundo indio exponen las quejas de su pueblo. En muchos pasajes describen además la situación, al parecer casi idílica, previa a la llegada de los españoles:

> Tú, Muerte, nos da a entender,
> Que cuando a los dioses mudos,
> Bestiales, falsos y rudos
> Adorábamos sin ser,
> Ninguno nos perturbaba
> De cuantos en nuestras tierras
> Ha pasado ni pasaba,
> Ni mataba, ni robaba,
> Ni hacía crudas guerras [36].

En otros pasajes se dice que antes vivían en paz, sin conocer las terribles armas de los europeos:

> ¿Quién vio nunca en nuestras tierras
> Arcabuz, lanza ni espada,
> Ni otras invenciones perras
> De armas para las guerras,
> Con que sangre es derramada [...] [37]

Después de la llegada de los españoles, se informa con vivos colores de las atrocidades bestiales que éstos habían cometido con los indios, lo que recuerda claramente las escenas descritas por Las Casas:

> Para sacar los anillos
> ¿Qué dedos no se cortaron?
> ¿Qué orejas para zarcillos
> No rompieron con cuchillos?

[35] A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española,* tomo II: *Renacimiento,* pp. 459-460.

[36] *Op. cit.,* p. 31.

[37] *Ibidem,* p. 32.

¿Qué brazos no destrozaron?
¿Qué vientres no traspasaron
Las espadas con gran lloro?
Destos males ¿qué pensaron?
¿Que en los cuerpos sepultaron
Nuestros indios su tesoro? [38]

En otros pasajes se encuentra también al igual que en Las Casas [39], el cliché de que los indios son, por naturaleza, pacíficos y fáciles de contentar. En ambos casos —tanto en Las Casas como en el auto escrito bajo su influencia— quedan idealizados; no se quiere entender su peculiaridad cultural; antes bien, se les atribuyen rasgos que tienen que ver muy poco con la realidad, para, en definitiva —y esto es aplicable sobre todo a *Las Cortes de la Muerte*— servirse de ellos con vistas a un determinado fin ideológico. Puede ser que el autor o autores de *Las Cortes de la Muerte* quisieran interceder por los indios pero su meta primordial era, con toda seguridad, poner en escena sus demandas católico-contrarreformistas y exhortar al público a llevar una vida mejor. Con esto, como hemos visto ya varias veces, se vuelve a atacar especialmente a los indianos y ello porque rompen el orden social tradicional con su riqueza, que, según los espíritus conservadores de la época, en último término no les correspondía por su nacimiento. Esto se percibe claramente en el pasaje en que las «malas voces», esto es, el demonio, la carne y el mundo ensalzan la existencia del indiano, lo cual significa, trasladándolo a la intención general de la obra, su condena:

Hermano, ¿no ves las galas
Del mundo fuera de ley;
Cuántos palacios y salas;
Y a cada ruin nacen alas
De vestirse como el rey?
Pues ¿cómo pueden sufrirse,
Si no van allá a buscar

[38] *Ibidem*, p. 32.

[39] *Cfr.* al respecto el capítulo sobre Las Casas en: T. Todorov, *Die Eroberung Amerikas...., op. cit.*, pp. 202-218, así como el ensayo de M. Erdheim *Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas, Oviedo und Sahagún: K.H. Kohl, Mythen der Neue Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Festival de Berlín, 1982, pp. 59-62.

Para el comer y vestirse
Y si no dejan morirse,
Que acá no hay do lo ganar? [40]

Los santos que aparecen en esta escena se compadecen en algunas frases del destino de los indios pero parece preocuparles mucho más la salvación de los europeos. Los sufrimientos de los indios pueden ser, claro está, terribles; sin embargo, pesa mucho más el hecho de que la salvación de los torturadores, es decir, los conquistadores, esté en juego. Para ellos el motivo de todo el mal está en la avidez de oro, una constatación que lleva a la condena de América porque produce ese oro que tanto ansían los europeos. También la Muerte, a la que corresponde el papel de juez en la obra, cae en lo mismo: concede razón a los indios en sus quejas pero los consuela con las siguientes palabras:

Todo lo tened en nada
Pues ha placido al Señor
Daros en su Iglesia entrada,
Y seais de la manada
De tal rebaño y Pastor. [41]

A pesar de todo, el *Auto de las Cortes de la Muerte*, comparado con las demandas de Sepúlveda y con las de los representantes de los colonos españoles en la corte, sigue siendo un texto progresista y humano, intenta mejorar la situación de los indios, y en este sentido, ataca abiertamente, como ha podido verse en los ejemplos anteriores, las atrocidades de los españoles.

Si se sintetizan las diferentes observaciones de este capítulo, se puede comprobar que la imagen de América en el teatro era claramente negativa. Esto puede verse tanto en la figura del indiano, como en la condena de la conquista violenta. Los motivos estarían, por una parte, como he tratado de mostrar, en la inmovilidad general del sistema social español, con una clase dirigente que no podía soportar el surgimiento de una nobleza de nuevos ricos. En este caso los autores son una vez más portavoces de los círculos normativos de la sociedad. Por

[40] *Op. cit.*, p. 33.
[41] *Ibidem*, p. 33.

otra parte, a hombres como Las Casas y quizás también a los autores de *Las Cortes de la Muerte,* que defendían a pesar de toda la insistencia de la Iglesia –quizás también por ello– ideologías humanistas, no se les puede negar una auténtica aspiración filantrópica hacia un trato humano con los indios. Esta aspiración traería irremisiblemente una condena de la conquista.

III

UTOPÍA EN GASPAR AGUILAR

En 1608 se le encomendó al escritor valenciano Gaspar Aguilar [1] hasta hace poco apenas considerado en los debates científicos, la descripción oficial de la fiesta que organizó la ciudad de Valencia con motivo de la beatificación de fray Luis Bertrán [2]. Para esta ocasión compuso también una comedia sobre la vida del beato, que fue representada en el segundo día de las fiestas, el 1 de septiembre de 1608. Esta pieza [3] nos interesa aquí porque el santo que le da título pasó unos años como misionero en la actual Colombia y su segundo acto se ocupa del tema de América.

La comedia de San Luis Bertrán de Aguilar fue considerada como habitual entre las muchas obras convencionales de la época y fue *tra-*

[1] Con respecto a su biografía y a la relación general de su obra, ver A. Valladares del Reguero, *Vida y obra de Gaspar Aguilar*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, 1981. Se ocupan con aspectos particulares de su obra los siguientes nuevos estudios: J.J. Sánchez Escobar, «Las aportaciones de Gaspar Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca», *Teatro y prácticas escénicas*, tomo II: *La Comedia*, ed. J.L. Canet Valles, Londres, 1986, 132-155; T. Ferrer Valls, «Produccion municipal, fiestas y comedias de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», *Teatro y prácticas..., op. cit.*, 156-186; J.L. Sirera, «Las "Comedias de Santos" en los autores valencianos, notas para su estudio», *Teatro y prácticas..., op. cit.*, 187-228.

[2] G. Aguilar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luys Bertrán. Junto con la comedia que se representó de su vida y muerte, y el certamen poético que se tuvo en el convento de Predicadores, con las obras de los poetas, y sentencia*, Valencia 1608.

[3] La obra de Aguilar se encuentra en dos ediciones impresas; la primera se halla en la descripción de la fiesta ya mencionada. La segunda, que es la que he utilizado, proviene de la siguiente compilación: *Poetas Dramáticos Valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, 1929, 2 vols., vol 1, pp. 288-330.

tada como típica «comedia de santos» que ponía en escena los deseos contrarreformistas según las pautas del Concilio de Trento [4]. Si se observa el carácter total de la pieza también podría valer esta apreciación. Pero un estudio más exacto permite ver un gran número de detalles que dan cuenta de una determinada actitud frente a la conquista de América, actitud que llama la atención cuando menos en lo concerniente al tratamiento teatral del tema.

En líneas generales, Aguilar es considerado hoy más bien como un autor teatral que crea en España, a grandes rasgos, un temprano drama burgués. Algunas de sus obras, por ejemplo *La fuerza del interés* o *El gran patriarca don Juan de Ribera, arzobispo de Valencia,* muestran claramente —fuera ésta o no la intención del autor— a qué capas sociales favorecían ciertas medidas y por qué se servían de ellas [5]. A través de este *mostrar*, de este *dejar ver*, no respaldan —o lo hacen tan sólo de manera superficial— la ideología dominante, defendida principalmente, según consideraciones hoy en día muy frecuentes, por el teatro del Siglo de Oro. Aguilar, por supuesto, está lejos de ser un Beaumarchais; en él no se encuentra ninguna crítica abierta, o una denuncia de la situación dominante. Y a la manera típica del Siglo de Oro, pone sin compromiso su pluma al servicio de los intereses de ciertos *pressure-groups* en algunas obras de encargo, por ejemplo en la *Expulsión de los moriscos de España por el rey don Felipe III.*

Como queda dicho, hasta ahora se ha tenido su pieza sobre San Luis Bertrán por una obra clasificable en esta segunda categoría. Esta «comedia de santos» parece, a primera vista, totalmente comprometida con los principios de la Contrarreforma; las virtudes del santo son las de la ideología dominante: obediencia incondicional como requisito para el sostenimiento de la jerarquía eclesiástica, reconocimiento del poder absoluto de la monarquía como base del orden social, etc. [6]. Aunque la época feudal se caracteriza generalmente por la unidad de Trono y Altar, las relaciones entre el Estado y la Iglesia no siempre fueron armoniosas, y esto se deja ver ya en el *Auto de las Cortes de la Muerte.* La condena de la praxis colonial dominante que se realiza en

[4] J.L. Sirera, «Las "Comedias de Santos"...», *op. cit.,* 205-213.
[5] J.J. Sánchez Escobar, «Las aportaciones...», *op. cit.,* 140, 142, 152-155.
[6] *Ibidem,* 145; T. Ferrer Vals, «Producción municipal...», *op. cit.,* 174.

ella, no puede ser en absoluto interpretada como defensa del poder estatal, si bien defiende una meta más bien conservadora en lo que se refiere al cambio de las relaciones sociales y al poder de la Iglesia. Algo semejante ocurre en la pieza de Aguilar, sólo que en ella no se expresa tan claramente como en *Las Cortes de la Muerte* la crítica al sistema colonial español; el dramaturgo valenciano trata más bien de mostrar una alternativa al modo en que debían enfrentarse Europa, y sobre todo la Iglesia, a la población autóctona de América.

En primer lugar, hay que hacer notar ese esbozo sutil de una praxis colonial diferente; y en segundo, tomar en consideración las condiciones básicas dentro de las que se representa la pieza, esto es: la relación con la fiesta barroca en general, y, condicionadas por ella, las circunstancias de recepción. Ciertamente, este paso es posible sólo en un pequeño número de fiestas, pues la mayoría de las descripciones sólo contienen breves noticias relativas a la obra representada. Por lo general, sólo se encuentran referencias al hecho de que se representó una obra. En el mejor de los casos aparecen nombrados, como mucho, ésta y su autor.

Así, no poseemos ninguna noticia acerca de una comedia representada en 1671, durante la fiesta de canonización de Luis Bertrán [7]. Sin embargo, Francisco de la Torre y Sevil compuso, unos años antes, una obra con el título *La batalla de los dos, comedia de San Luis Bertrán.* El hecho de que esta obra, escrita 60 años más tarde, trate el tema de América de forma tan diferente, sirve para hacer resaltar de manera especial la *alternativa* señalada en Aguilar y para perfilar un cierto proceso de desarrollo.

Pero volvamos a la fiesta de beatificación de 1608. La «comedia de santos» *Vida y muerte de San Luis Bertrán* se compone de tres actos, que dejan ver a través de una serie de milagros la ejemplaridad del protagonista. El primer acto trata de su juventud y su vocación de sacerdote y de monje; el segundo, que nos va a interesar especialmente, de un importante episodio de su vida: su obra misionera en el Nuevo Mundo; y el tercero, de la muerte y gloria del santo.

[7] En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra un manuscrito sin fecha, con la signatura Mss. 26.350, que proviene de la segunda mitad del siglo XVII y probablemente del mismo autor. J.T. Medina señala al respecto, en su detallado prólogo ya mencionado (p. 128) que esta obra también fue imprimida en «Luces de la Aurora, Días de Sol, etc.», Valencia 1665.

América se menciona por primera vez al final del primer acto, cuando Bertrán le comunica a Pedro, monje también de su misma orden, que tiene la intención de ir con él al Nuevo Mundo para evangelizarlo.

> Digo, pues, que mi intención
> es a las Indias pasar,
> y con mi predicación
> nuevas gentes conquistar
> como un segundo Colón [8].

Fray Pedro asume la función de contraste con el personaje principal, tan típica del teatro del Siglo de Oro, desempeñada en las comedias «mundanas» de la época por los «graciosos». Es un «pastor bobo», para emplear la expresión al uso en la teoría dramática barroca, y como tal, se ha distinguido ya en el acto precedente al querer sustraer las monedas ofrecidas por los fieles. Consecuentemente con su papel, fray Pedro no queda precisamente entusiasmado ante la perspectiva de un viaje, quizás peligroso, al Nuevo Mundo pero termina sometiéndose a la voluntad de Bertrán.

Al comienzo del segundo acto entra en escena, en primer lugar, la esquiva reina india Teolinda que ensalza una vida en consonancia con la Naturaleza y que rechaza cruelmente al cacique Laupi, enamorado de ella. En este momento dos indios traen ante la reina al recién llegado Bertrán, que proclama ante los allí presentes el dogma cristiano con la ayuda de un resplandeciente crucifijo milagroso y les muestra, como único camino para la salvación, el abandono del culto al sol y el bautismo. A continuación realiza su primer milagro, en el que bautiza a un niño enfermo de muerte, que no sana, como sería de esperar; pero cuando muere, su alma, como consecuencia del bautizo, se dirige al cielo ante los ojos de todos [9].

En la siguiente escena, que presenta un cómico contraste con la seriedad de la anterior, un indio llamado Lautaro, hace saber al prisio-

[8] *Op. cit.*, p. 303/I.

[9] Este episodio se encuentra en todas las narraciones de la vida del santo; quisiera nombrar sólo la más antigua, que sirvió de fuente, con toda probabilidad a Aguilar: Fray V.J. Antist: *Verdadera relación de la vida y muerte del padre Fray Luis Bertrán,* etc. Barcelona, 1583. También se encuentra en una impresión del siglo pasado: Valencia, 1884.

nero fray Pedro, mientras afila su cuchillo, que se lo va a comer. Pero cuando en el último minuto aparece Bertrán, Lautaro renuncia a sus intenciones canibalescas, explicando que sólo quería asustar a fray Pedro. En el curso del segundo acto, la reina y algunos de sus fieles intentan, por diferentes medios, eliminar a Bertrán. Pero ni la ruda violencia ni el veneno le hacen nada: en cada intento se salva mediante un milagro. Cuando finalmente, también fracasa el ardid de hacerle caer en la tentación por medio de la bella india Tegualda, los indios desisten. Bertrán escapa de esta última tentación por medio de la autoflagelación, por lo que recibe de Santa Catalina y de María Magdalena una palma de martirio como premio. En vista de ello, el resto de los indios, también la reina, se convierten a la fe cristiana. Finalmente, ella abandona su actitud esquiva frente a Laupi y se casa con él. Como en este punto el cometido evangelizador de Bertrán parece haberse cumplido, al final del segundo acto se marcha de nuevo a España con fray Pedro.

A primera vista queda claro que la intención de Aguilar, con toda seguridad, no fue poner en escena una imagen de América acorde con la situación real. Y si bien su comedia se diferencia de otras obras de la época sobre América, también encontramos con frecuencia en él verdaderas ideas estereotipadas. Así, en primer lugar, los nombres de los indios, que en su mayoría sólo servían como *piezas decorativas* para el ambiente americano. Se llaman Teolinda, Laupi, Leucotón, Ardán, Lautaro, Lepomán y Tegualda. De estos siete nombres, tres —Leucotón, Lautaro y Tegualda— provienen de la *Araucana* de Alonso de Ercilla, poema épico sobre la lucha de los españoles con los aborígenes de Chile, cuya influencia en la producción teatral del siglo XVII nos ocupará en detalle otro capítulo [10]. Con toda seguridad, Aguilar no tomó sin motivo estos tres nombres de la *Araucana*; dado que ésta era, con mucha diferencia, la obra de entretenimiento más conocida y más ampliamente difundida sobre América, sólo el sonido de algunos nombres tomados de ella evocaba ya el ambiente exótico. Bastaba con ellos para que el espectador no tuviera dudas acerca de que era América el lugar representado en el escenario.

[10] Desgraciadamente no he podido encontrar el origen de los demás nombres. «Teolinda», desde luego, no suena muy «indio» a mis oídos.

Otro elemento típico para la evocación del ambiente indio era el culto solar; la idea de los europeos de que todos los indios veneraban al sol como la más alta divinidad, se encuentra en muchas obras de teatro de la época. Los indios de Lope, de Tirso y de Calderón, como veremos, son también adoradores del sol.

El tercer cliché «indio», el canibalismo, que por lo demás, nunca falta, experimenta aquí un tratamiento diferente que llama la atención, pues queda ridiculizado. En realidad los indios de Aguilar no son caníbales, sólo lo simulan para burlarse del miedo de los europeos. Todo depende, para dar por válida esta interpretación, de si Lautaro dice la verdad cuando le hace saber a Pedro que sólo quería asustarlo, o si miente y sólo se aparta de sus intenciones canibalescas por miedo a la autoridad del santo. Pero parece mayor la probabilidad de que realmente sólo quisiera asustar a Pedro. A su pregunta temerosa responde con mucha ironía:

> —Luego ¿los de tu nación
> comen hombres?
> —Infinitos [11].

Más adelante, a la objeción de Pedro de que una vez cocido se echaría a perder rápidamente por el calor, replica, con igual ironía, que por eso lo iba a poner en sal:

> [...]
> quiero matarte y ponerte,
> porque no hiedas, en sal [12].

Finalmente, Pedro comprende también que Lautaro le ha gastado una broma cruel. Tampoco Bertrán inculpa el canibalismo en ningún momento, lo que igualmente confirma mi interpretación, sobre todo si se piensa que, por el contrario, condena insistentemente el culto al sol.

La ironización del canibalismo se da significativamente en el «pastor bobo» Pedro, que a pesar de su carácter ingenuo y simpático, re-

[11] G. Aguilar, *Vida y muerte...*, *op. cit.*, p. 307/II.

[12] Este tipo de escenas canibalescas cómicas se encuentran también en Lope, cf. *Arauco domado*, segundo acto, en la edición de la BAE, tomo 215, pp. 257-259.

presenta al europeo marcado por los prejuicios. Ya en el primer acto llama la atención negativamente por la sustracción del dinero de la ofrenda, y es por ello censurado. En el transcurso de la obra es representado como tragón y comilón, lo que también es típico de su papel. Igualmente, la paciencia no es su fuerte y prefiere responder con violencia a los ataques de los indios a Bertrán [13]. También al final de la obra se muestra más bien como ignorante cuando respira aliviado al comunicarle Bertrán que regresaría a España. Por fin terminaban para él las comidas de ñame y patatas [14].

Junto a esta ridiculización de los prejuicios europeos —que se manifiesta tanto más sutil si se piensa que el público seguramente no se reía del cliché ironizado sino, digámoslo de una vez, de lo cómico del canibalismo— llaman la atención otros dos elementos que diferencian esta obra de otras representaciones teatrales posteriores de América. Por una parte el idilio casi perfecto de la forma de vida de los indios en el monólogo de entrada de la reina; y en segundo lugar, el hecho de que la misión no esté aquí acompañada de la aceptación del dominio español.

Veamos ahora unas palabras de la reina Teolinda en el monólogo de entrada, donde se expresa una armonía ideal entre el hombre y la Naturaleza:

> No se puede tener por venturoso
> sino sólo el que habita en los desiertos,
> y procura entrambas primaveras
> coger las flores, perseguir las fieras.
> En estos campos fértiles sombríos
> doy a la vida el natural tributo,
> los árboles se precian de ser míos
> y así se inclinan para darme el fruto.
> Hasta los claros cristalinos ríos
> que los paso mil veces a pie enjuto,
> por reina me engrandecen y me alaban,
> y me besan los pies cuando los lavan.
> Allí busco las liebres noche y día,

[13] *Op. cit.*, p. 311/II.
[14] *ibidem* p. 318/I.

aquí el venado temeroso aguardo,
que de la mano venturosa mía
humilde viene a recibir el dardo;
el cual queda temblando de alegría
de haber pasado un pecho tan gallardo,
y aunque no puede ser, tengo por cierto
que tiembla el dardo, del venado muerto.
[...]
Mías son estas tierras, donde moran
los que por mí de libertad se privan,
las minas que amartelan y enamoran,
las piedras que aficionan y cautivan;
señora soy de aquellos que me adoran,
sin que con esperanza un punto vivan,
y aun a mí me sujeto de tal modo,
que soy señora de quien lo es de todo [15].

Este monólogo deja ver diferentes *topoi* de las corrientes literarias del Siglo de Oro. Por una parte, se alaba la vida en el campo en contraposición con la de la ciudad [16]; por otra, y relacionado con ello, encontramos hostilidad femenina con respecto al amor, como la conocemos en Garcilaso [17] o en el *Quijote* [18]. El hecho de que estos dos elementos surjan en esta ocasión en América remite al mito de las amazonas que, especialmente tras el descubrimiento del río Amazonas, al cual dio el nombre [19], fue relacionado con el nuevo continente. Tir-

[15] *Ibidem*, pp. 303/304.

[16] *Cfr.* Fray A. de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*..

[17] *Cfr.* la figura de Camila en la *Segunda Égloga*.

[18] *Cfr.* el episodio entre Marcela y Grisóstomo en la primera parte, capítulos XII y XIII.

[19] Ya en Pedro Mártir de Anglería se discute la posibilidad de que en el Nuevo Mundo hubiera amazonas, Cfr. al respecto, S. Cro, *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana*, 1492-1682, Troy, Michigan y Madrid, 1983, pp. 31-33. Pero sólo tras el viaje al Amazonas de Francisco de Orellana en 1542, el mito americano de las amazonas tomó la forma que sería decisiva en la época posterior. Los españoles encontraron en este viaje a mujeres que luchaban con arcos y flechas y que ellos tuvieron por amazonas. *Cfr.* G. de Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el Capitán Francisco de Orellana*, Quito, 1942, p. 49, citado según A.B. Dellepiane de Martino: «Ficción e historia en la "Trilogía de los Pizarro" de Tirso», *Filología*, IV, Buenos Aires, 1952-1953, 85/86.

so de Molina llevó igualmente a la escena este tema en la segunda parte de su trilogía sobre Pizarro [20], de la que nos ocuparemos más adelante. El motivo de la hostilidad amorosa de las amazonas o también de las pastoras esquivas aparece en la mayoría de las obras del Siglo de Oro con una connotación negativa. Si la heroína persevera en su actitud de rechazo, se llega casi siempre a un desenlace negativo: no es raro que el amante muera por ello, lo cual, por otra parte, conduce a sentimientos de culpa en la mujer esquiva [21]. En los casos en los que, sin embargo, se llega a un final feliz, la mujer cede casi siempre y acepta la unión con el hombre. El desequilibrio creado queda así compensado por el matrimonio, *happy end* del drama barroco. Es el caso del desenlace de la obra de Aguilar: Teolinda se casa con Laupi. Tendríamos que preguntarnos ahora cuándo sucede esto y qué es lo que hace entrar en razón a Teolinda. La respuesta es evidente: tras haberse convertido al cristianismo. Si se pone este hecho en relación con el *idílico* monólogo inicial de la reina, que muestra un mundo casi perfecto, se saca la conclusión de que a los indios sólo les falta una cosa para la consecución de una forma ideal de vida: el cristianismo. El mundo de los indios, que trae ya consigo gran número de supuestos sobre la realización de una forma ideal de vida, se hace perfecto en el momento en que Teolinda presta oídos a Laupi —que ya estaba bautizado—, y esto lo hace por su conversión al cristianismo.

Una vez que se ha producido esta situación ideal Bertrán abandona el territorio indio. Resulta interesante el hecho de que no continúe la influencia española. En todas las demás obras la misión va acompañada de la sumisión a la corona y de la adopción de la cultura española. Sin tener que conocer en detalle las relaciones políticas, sociales y económicas de América, queda claro a simple vista que la obra de Aguilar no tiene que ver prácticamente nada con la realidad americana. Pero lleva al espectador ante una alternativa de cómo se debería realizar la evangelización. Por tanto, su obra no respalda la praxis colonial existente, y parece así prestar una mayor atención a otras culturas y sistemas sociales. Esto se hace visible sobre todo cuando, en agradecimiento por la conversión llevada a cabo, quiere besarle los pies a Bertán. Él rechaza este gesto con las siguientes palabras:

[20] *Amazonas en las Indias,* BAE, CCXXXIX, pp. 335-375.
[21] *Cfr.* de nuevo Garcilaso, *Segunda Égloga* y *Quijote* I, capítulos XII-XIII.

> Sólo a Dios, Reina, se humilla
> cabeza donde hay corona [22].

Como vemos, ni una palabra de sumisión al rey español.

La continuidad del modo de vida indio se expresa en otro detalle más: tras el consentimiento de Teolinda en bautizarse y en casarse, los indios quieren organizar una fiesta con danzas. En principio esto no agrada a Bertrán, pues no tiene en mucho tales divertimentos mundanos, pero termina cediendo, pues reconoce que la danza no es para los indios tan sólo un divertimento, sino también una expresión de su piedad.

> Aunque es, señora, la danza
> cosa apacible y honesta,
> quien la fe de Dios alcanza
> yerra en buscar una fiesta
> que todo estriba en mudanza;
> mas la vuestra es de manera
> que sin duda, es un trasunto
> de la fe más verdadera [23].

Reuniendo todas estas observaciones aisladas se puede concluir que el segundo acto de la obra es una imagen ideal puesta en escena. Imagen ideal que se podría calificar, con muchas limitaciones y concesiones, de utopía [24]. Sea mencionado de paso que en toda la obra no se encuentra ni una sola referencia que nos haga saber en qué parte de América tiene lugar la actividad misionera de Bertrán. Nos encontramos por tanto en una Tierra de Nadie, o mejor, en Ninguna Parte, es decir, en una *Utopía* [25]. No creo que se trate sólo de una casualidad, pues por

[22] *Op. cit.*, p. 317/II.

[23] *Ibidem*, p. 318/II.

[24] En sentido estricto, no se puede sumar al género literario de la «utopía» la *Vida y Muerte del Santo Fray Luis Bertrán*, pues no se trata de una 'novela política' en la que se describe a fondo una forma ideal de Estado. Pero muchos detalles señalan que recibió la influencia de utopías en la redacción de su obra; por eso, en un sentido más amplio, parece justificado calificar su comedia como tal.

[25] Si se trata o no de una isla en la obra de Aguilar, es una cuestión que no se puede responder claramente debido a las escasas indicaciones. Al principio del segundo acto sólo se menciona que Bertrán llega a la playa en un barco.

el relato de la vida de Bertrán se conoce con exactitud el sitio en que evangelizó, concretamente en Nueva Granada, la actual Colombia.

La comparación con la posterior adaptación de la vida del santo por Torres y Sevil es muy ilustrativa, pues en ella se conoce el sitio donde tiene lugar la obra misionera de Bertrán. En general, todo el escenario es presentado en este autor con mucho más realismo. La parte de la obra que transcurre en América tiene lugar en la selva, cerca de Nueva Granada, que había sido fundada por los españoles y que aparece caracterizada como típica ciudad colonial [26]. El sistema social de los indios aparece ya destruido y tienen que entregarse en secreto a su religión, si no quieren sufrir persecución. Puede imaginarse fácilmente que las declaraciones del demonio se acercan mucho a la auténica realidad colonial, cuando presenta como sigue la práctica religiosa clandestina de los indios [27]:

> [...] adonde en ocultas chozas
> templos me erijen algunos
> indios que, aunque en su derrota
> perdieron la libertad,
> no perdieron la memoria
> de su primer ley [28].

Por supuesto que estos versos no deben despertar la compasión del espectador por el destino de los indios, pues en definitiva, es el demonio quien los pronuncia. La explicación de que los dioses de los indios sólo son imagen del demonio, que ha confundido durante siglos a la población del Nuevo Mundo, se encuentra en casi todas las obras teatrales del Siglo de Oro que de una u otra forma se ocupan del tema de América. Otra explicación no habría sido posible para una religión monoteísta como el catolicismo.

En otra parte, un indio se queja de los impíos españoles que destruyen las imágenes de sus dioses; sobre todo de un misionero recién

[26] *Op. cit.*, Manuscrito, f. 53v.

[27] Diferentes religiones procedentes de África, como por ejemplo, el culto Candomblé de Bahía, dan testimonio elocuente de cómo las religiones no-cristianas fueron perseguidas y empujadas por el Estado y la Iglesia Católica a la clandestinidad, donde a pesar de todo sobrevivieron.

[28] *Op. cit.*, manuscrito, f. 53v.

llegado llamado Luis Bertrán que causa estragos con especial crueldad. [29]

En *La batalla de los dos* encontramos a un San Luis Bertrán totalmente diferente: ya no vemos al misionero comprensivo sino a un fanático religioso cuyo mayor deseo es la destrucción de los templos paganos. El Bertrán de Aguilar, cuyo fin es también la cristianización de los indios, se muestra mucho más moderado: incluso antes de bautizar al primer indio —un niño moribundo—, pide permiso a la reina para hacerlo:

> Bautizalle quiero ya
> con tu licencia, señora [30].

Tras esta breve comparación con la obra de Torre y Sevil, no existe duda alguna de que la de Aguilar presenta rasgos utópicos. El mensaje central de esta utopía se puede resumir como sigue: sólo entre los indios, cuyas costumbres todavía no estaban corrompidas como las de los europeos, es posible un modo de vida ideal. Para hacer este modo de vida perfecto y real, se necesita, sin embargo, el cristianismo, que les ha de ser llevado por sencillos misioneros. Cualquier otra influencia europea, por el contrario, tiene que mantenerse alejada de ellos, pues de otra forma, la utopía corre el peligro de quedar destruida.

La misma idea se encuentra también en muchos humanistas españoles. Típico de las ideas utópicas españolas es su punto de partida de la realidad americana [31]. Incluso la obra de Tomás Moro acusó la influencia del descubrimiento de América. Muchos humanistas esperaban de América y de sus habitantes la realización de una utopía. Así, se idealizaba con frecuencia a los indios y se proyectaban en su modo de vida, supuestamente sencillo y no corrompido, todas las esperanzas del cristianismo, un cristianismo que desde su punto de vista, en la corrupta Europa ya no podía realizarse de manera ideal.

[29] *Ibidem*, f. 57v. En este pasaje, el autor, al mostrar vivamente el dolor de los indios, llega a una relativización de la religión. Aunque seguramente no era ésta su intención, sino resultado de la necesidad de poner en escena figuras creíbles.

[30] *Op. cit.*, p. 307/I

[31] *Cfr.* S. Cro, *Realidad y utopía...*, *op. cit.*

Ante todo hay que nombrar aquí a Las Casas que fue el más destacado combatiente en la lucha por una cristianización pacífica de América. Este sueño de una misión en paz y, en consecuencia, de una verdadera y feliz realización del cristianismo se ve de manera más clara y semejante a Aguilar en Juan de Maldonado. En su obra *Somnium* sueña, en el verdadero sentido de la palabra, junto a otras situaciones ideales, también con los indios que han de ser cristianizados por los españoles, pero después han de seguir viviendo sin influencia española, protegidos por diferentes condiciones y así realizar el cristianismo de manera ideal.

El *Somnium* de Maldonado se encuentra, sin duda alguna, en la tradición de la *Utopía* de Tomás Moro [32]. La cuestión de si Aguilar conoció o no esta obra, escrita unos 60 años antes, no puede ser resuelta definitivamente pero tampoco resulta imprescindible saberlo pues en torno a 1600 hay suficientes ejemplos de utopías españolas, por lo que, con toda seguridad, estas ideas tenían que resultarle familiares. Por la misma época (1608-1609) apareció también la primera parte de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en los que también la religión originaria de los incas representa la condición ideal para la realización del cristianismo [33].

Dejando aparte estos contextos, extraídos del ámbito de la historia del pensamiento, en la biografía del santo, a la que, por lo demás, Aguilar se atiene relativamente poco [34], se encuentran incluso algunos indicios de por qué este autor presentó la actividad americana de fray Luis Bertrán en un contexto utópico. Y es que fray Luis Bertrán, como el también dominico Las Casas, defendió el objetivo de una evangelización pacífica de los indios. Según se desprende de las escasas fuentes relativas a la actividad de Bertrán en Colombia, incluso mantuvo un

[32] M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1950, tomo III. *Obras Completas*, tomo 44, pp. 164-177; M. Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, 1983/2, pp. 643-654; F. López Estrada, *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Madrid, 1980, pp. 55 s.; A. Milhou, «El indio americano y el mito de la religión natural», *La imagen del indio en la Europa moderna*, Sevilla, 1990, 191-194.

[33] Inca Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales de los incas*, tomo II de las *Obras Completas*, BAE CXXXIII Madrid, 1963, especialmente los capítulos siguientes: I,9; I,15; II,1; II,2; II,7. Cf. A. Milhou, «El indio...», *op. cit.*, 194-196.

[34] T. Ferrer Vals, «Producción...», *op. cit.*, 174-181.

contacto epistolar con Las Casas, y al igual que éste tuvo dificultades con las autoridades coloniales [35].

Pero volvamos al contexto más amplio de las fiestas. Aquí habría que preguntarse por la recepción de los pensamientos utópicos de Aguilar. ¿Eran éstos fácilmente reconocibles por el público? Probablemente para la mayor parte no, pues es de suponer que tan sólo unos pocos espectadores estarían familiarizados con los humanistas españoles, pudiendo entender así *señales encubiertas*, como las que se encuentran en Aguilar. Pues el autor no declara en ninguna parte que se trate de una imagen ideal utópica. Probablemente al espectador sólo le llegaría de ella más bien el aspecto idílico del mundo indio representado: justo los elementos que sitúan al indio en lo puramente exótico, y en último término, irreal, apartándolo de una consideración profunda de la realidad colonial. Este elemento exótico, por otra parte, se acomoda, por su carácter ingenuo y decorativo, a la imagen del indio y del Nuevo Mundo presentada en las restantes fiestas [36]. De todas maneras, Aguilar no habría podido ser mucho más claro en una obra de encargo, porque de otra forma, habría tenido dificultades con las instituciones que se la habían encargado.

[35] En el relato de la vida del Santo de Antist queda claro que no tuvo éxito en sus objetivos, a saber, un mejor trato a los indios y una represión de la nociva influencia de los conquistadores. Este fracaso pudo ser también el motivo del regreso de Bertrán a España. Cfr. Fray V.J. Antist, *Verdadera relación..., op. cit.*, pp. 90 y s.

[36] Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la fe*, en el presente volumen.

IV

EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR COLÓN, DE LOPE DE VEGA

En el ideario de Lope de Vega como en el de cualquier español viajero que venía a las grandes ciudades de la Península estaba presente América, aunque él mismo no había estado nunca allí. Las relaciones con el Nuevo Mundo son en él especialmente intensas; así, según cuenta en *La Dorotea* [1], el albacea del testamento de sus padres debió marcharse a América con la herencia. Debido a sus numerosos amoríos [2] y a sus distintos empleos como secretario de personalidades de elevado rango que tenían que ver con América en el terreno administrativo, [3] tuvo un conocimiento relativamente amplio del Nuevo Mundo. Pero seguramente lo más decisivo para sus impresiones personales fue su estancia en Sevilla [4], el puerto español más importante hasta el siglo XVIII, de donde partía la flota anual hacia América [5].

[1] L. de Vega, *La Dorotea*, edición, introducción y notas de E.S. Morby, Madrid, 1987, p. 315, acto IV, 1. escena.

[2] Así, el actor Diego Díaz de Castro, marido de Micaela de Luján —compañera de Lope por muchos años y madre de su hijo Lopito— emigró a Perú, donde murió en 1603. *Cfr.* J.W. Hamilton, «Las relaciones personales de Lope de Vega con el Nuevo Mundo», *Romance Notes*, 8, 1966/67, 260-265.

[3] A comienzos del siglo XVII Lope ocupaba el puesto de secretario del Duque de Lemos, que desempeñaba el cargo de presidente del Consejo de Indias.

[4] Entre 1602 y 1604 estuvo Lope varias veces en Sevilla. Cfr. A. Castro y H.A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, 1969, pp. 140 y ss.

[5] *Cfr.* la pieza de L. De Vega, *El arenal de Sevilla*; también M. Defourneaux, «Spanien im Goldenen Zeitalter. Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht», Stuttgart, 1984, capítulo III, Sevilla, *Tor zur Neuen Welt*, pp. 86-105.

Además de todos estos contactos personales [6], lo que parece haber marcado especialmente la imagen de América de Lope, fueron los informes escritos, como pudieron haber sido, por una parte, las detalladas crónicas de un Fernández de Oviedo o de un López de Gómara; o los simples folletos que facilitaban las últimas noticias de América, como por ejemplo la pérdida de Salvador da Bahía ante los holandeses y su posterior recuperación por la flota hispano-lusa [7].

Para su primera obra referida a América, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* [8], las fuentes consultadas parecen haber sido, según las últimas investigaciones, las siguientes: la *Historia general de las Indias*, de Francisco López de Gómara (Zaragoza, 1552); la *Historia general y natural de las Indias*, de Fernando González de Oviedo (Sevilla, 1535); las *Relaciones y Comentarios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Valladolid, 1555); la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, de Agustín de Zárate (Amberes, 1555), y, por supuesto, la *Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga (Madrid, 1569, 1578 y 1589) [9]. Sin embargo, no debió conocer los escritos del padre Las Casas [10].

Con respecto a la fecha de composición de la comedia, se admite en general que Lope la escribió antes de 1604, pues cita en *El Peregrino* una obra de teatro con el título *El Nuevo Mundo*, que se trata seguramente de la obra de Colón [11]. Esta pieza aparece, por tanto, en el mismo entorno intelectual que la «comedia de santos» ya comentada de Gaspar Aguilar. A pesar de ello, la relación de Lope con América es totalmente diferente a la de Aguilar; y, sobre todo, su obra va a tener

[6] Además del artículo ya mencionado, se encuentran más datos en: C.M. Fernández-Shaw, «América en Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIV, 1963, n. 161/62, 677; A. Miramón, «El Nuevo Mundo en el universo dramático de Lope de Vega»: *Revista de Indias*, 111/112, 1968, 171.

[7] Lope recurrió a este tipo de información sobre todo para su comedia *El Brasil restituido*. *Cfr.* D. Martínez Torrón. «Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de «El Brasil restituido»: Lope de Vega y los orígenes del teatro español. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981.

[8] *Obras de Lope de Vega*, tomo 24, BAE CCXV, Madrid, 1968, pp. 121-173.

[9] Estos datos provienen de R. Minian de Alfie, «Lope, lector de cronistas de Indias»: *Filología*, XI, 1965, 3; Las fechas entre paréntesis se refieren a la primera edición. La autora analiza detalladamente el problema de las fuentes, y añade a cada escena situada en América los datos correspondientes de las obras mencionadas.

[10] M. Menéndez Pelayo, prólogo a su edición de la BAE, tomo CCXIV, p. 103.

[11] M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 98.

mucha más importancia para los posteriores trabajos sobre América, que la «comedia de santos» del valenciano.

El Nuevo Mundo descubierto por Colón no sólo es la primera obra de Lope que tiene como contenido casi exclusivo un tema *americano* sino, ante todo, la primera de la historia del teatro español dedicada específicamente al Nuevo Mundo. A pesar de haber sido pionera en el tratamiento del tema, y a pesar de la considerable acogida por otros dramaturgos españoles, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* se considera como una obra no especialmente lograda, y hoy apenas se representa ya. Por ello, ofrecemos un corto resumen del contenido.

El primer acto, que se compone de una serie de incidentes y escenas inconexas, comienza con una conversación entre Cristóbal Colón y su hermano Bartolomé. Deliberan acerca del rey europeo al que deben ofrecer sus planes sobre el mundo que piensan descubrir. Colón había tenido conocimiento de la existencia de nuevos mundos por un anciano que, en su lecho de muerte, había hablado de un país totalmente desconocido al que llegó, después de naufragar, arrastrado por las olas. Tras soportar las burlas del rey portugués por sus planes, y la negativa del monarca inglés a recibir a su hermano Bartolomé, se dirige a los duques de Medinaceli y de Medinasidonia en la corte castellana. Éstos, al igual que los pajes allí presentes, reaccionan igualmente con burlas ante el proyecto del viaje.

La escena siguiente nos muestra el palacio real de Granada, cercado por las tropas de los Reyes Católicos. El último rey moro de España permanece inactivo frente a las operaciones militares y se entrega a su amada. En la parte cristiana se ve a los Reyes Católicos que, debido a la guerra, no pueden atender de momento a los planes de Colón, de modo que él piensa que no hay esperanzas. En este momento se le aparece en una escena alegórica, su propia Imaginación, que le lleva ante la divina Providencia, ante cuyo trono luchan la Religión Cristiana y la Idolatría por el dominio de América. Como cabía esperar, la divina Providencia concede la preferencia a la Religión Cristiana y encarga a Colón el cometido de llevar la fe al Nuevo Mundo. En la siguiente escena Granada se rinde a los Reyes Católicos, que se muestran entonces dispuestos a financiar el viaje de Colón.

El segundo acto muestra primero a la tripulación amotinada en el barco de Colón: los marineros le amenazan diciéndole que si en los próximos tres días no se avistaba ningún país, lo tirarían por la borda.

En un repentino cambio de escena aparece ante los ojos del espectador la isla Guanahaní, en la que un jefe indio (Dulcanquellín) quiere casarse con una india (Tacuana) que ha robado a otro cacique (Tapirazú). Justo cuando los dos rivales quieren comenzar un duelo, surgen en el horizonte los barcos españoles. Los indios emprenden la huida, pues tales objetos les son totalmente desconocidos. Colón, en cuanto desembarca, erige con sus hombres una cruz en la playa. Los indios no saben qué significa, ni reconocen los caballos como tales. La india Palca es la primera que entra en contacto con los españoles. Los demás, entre tanto, intentan arrancar la cruz, lo que para los españoles es un acto de impiedad que no pueden tolerar. Así pues, cogen sus arcabuces y disparan unos tiros de advertencia. Tras esta primera acción violenta, Colón reparte espejos entre los indios, recibiendo de ellos, a cambio, oro. A continuación, abandona de nuevo la isla, pero deja allí a algunos de sus hombres, encareciéndoles no codiciar el oro en demasía.

El tercer acto deja ver la conducta desaforada y escandalosa de los españoles, que, con la excepción del ferviente misionero padre Buyl, se entregan a sus apetitos de oro y mujeres, las cuales, por su parte, no responden de mala gana a los deseos de los españoles. Los indios varones, que no se dan cuenta inmediatamente de cómo se va a abusar de ellos, se dejan adoctrinar en la fe cristiana, pero cuando el demonio les pone en claro la verdadera conducta de los españoles, interrumpen la misa y matan al español Terrazas, el que más se ha propasado en su libertinaje. Sin embargo, cuando quieren arrancar la cruz y tirarla al mar, se produce un milagro, y he aquí que se transforma en un árbol, lo que hace que los indios se conviertan inmediatamente. La última escena muestra a Colón con algunos indios ante los Reyes Católicos, que le honran y condecoran.

A primera vista queda claro que nos encontramos ante una obra de índole muy diferente a la comedia sobre Bertrán de Aguilar, o al *Auto de las Cortes de la Muerte.* No es difícil adivinar la intención de Lope; le importan, con toda claridad, el elogio de España (aun cuando Colón fuera genovés y lo presente como tal) [12] y el enaltecimiento de la religión católica.

Si se compara *Las Cortes de la Muerte* con la escena alegórica del primer acto —que se podría calificar de pequeño Auto Sacramental

[12] *El Nuevo Mundo descubierto por Colón, op. cit.,* p. 124.

dentro de la comedia [13]– encontramos que tienen una misma actitud fundamental: que para la difusión de la fe católica, fuera de la cual no hay salvación, también hay que aceptar algunas desventajas; pero existe una gran diferencia en cuanto a la forma de exposición. En el *Auto de las Cortes de la Muerte* las quejas de los indios sobre las atrocidades de los conquistadores ocupaban un lugar destacado de la argumentación; en la escena alegórica de *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* apenas se aborda este aspecto, por no decir que lo deja totalmente de lado; en lugar de ello, subraya mucho más la necesidad de la difusión de la fe. Fernando el Católico, en el primer acto, insiste ante Colón en que a él sólo le importa la conversión de los indios y la ampliación del poderío español:

> (...) y el cielo guíe
> sus altos pensamientos y deseos
> porque a la fe se vuelvan los idólatras
> y se ensanche de España el señorío [14].

Colón, que aparece con rasgos de santo –en dos pasajes se le compara con Moisés [15]– insiste igualmente en que para él lo importante es la difusión de la fe católica y la extensión del poderío de España:

> La salvación desta gente [16]
> es mi principal tesoro [17].

Esto queda especialmente claro al final dèl segundo acto, cuando Colón, antes de emprender el viaje de regreso, exclama eufórico:

> ¡Cielos! Hoy fundo
> la fe en otro mundo nuevo.
> España, este mundo os llevo:
> ¡Nuevo Mundo! [18]

[13] *Ibidem*, pp. 132-135.
[14] *Ibidem*, p. 138.
[15] *Ibidem*, p. 140 y p. 157.
[16] i.e. los indios.
[17] *Ibidem*, p. 156.
[18] *Ibidem*, p. 153.

El Nuevo Mundo fue conquistado por España, es verdad, (así lo anuncia Lope en la escena alegórica del primer acto y lo desarrolla a lo largo de la obra); pero sólo pocos españoles se hicieron dignos de este acto de la Providencia divina. En *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, los españoles son trazados con rasgos más bien negativos, lo que llevaría más tarde a pensadores como Azorín a incluir a Lope en el grupo de los *malos* españoles [19]. En una consideración más exacta, se observa que la caracterización de Pinzón o de Terrazas, por ejemplo, no es, de ningún modo, favorecedora, sino que está llena de duras críticas. Al contrario que Colón, ambos se muestran desde el principio ávidos de oro. No les importa la fe, ni la gloria de España, sino únicamente el anhelado metal. Cuando Colón considera qué puede llevar a España —él mismo piensa en animales y plantas— Terrazas le aconseja lo siguiente:

> TERRAZAS:
> Otra cosa España quiere.
> Ya presumo que la sabes.
> COLÓN:
> ¿Dices oro?
> PINZÓN:
> Eso no más [20].

La situación se convierte en blasfema cuando Terrazas incluso llega a besar el oro:

> FRAY BUYL:
> Qué, ¿besas las barras?
> TERRAZAS:
> Sí,
> mientras les dices la fe [21].

Pero la avidez por el oro no es su único vicio: los españoles que permanecen en Guanahaní se muestran desenfrenados en el terreno se-

[19] Azorín, *Lecturas españolas*, Madrid, 1947, tomo I, p. 979.
[20] *Ibidem*, p. 155.
[21] *Ibidem*, p. 156.

xual. Pinzón incluso llega a necesitar a dos muchachas indias para la satisfacción de sus placeres [22]. Terrazas se propasa mucho más: promete a la desesperada Tacuana consejo y ayuda, pero en realidad sólo quiere utilizarla sexualmente [23]. A ella los españoles le parecen semidioses, y no se entrega a sus deseos de mala gana. Por una parte, Lope, que en el aspecto sexual se había movido muchas veces a lo largo de su vida fuera de las reglas morales socialmente establecidas, quería dejar claro que los conquistadores, sin el estricto sistema normativo español, que amenazaba con sanciones, caían en un estado inmoral. Lope ataca en el fondo este estado, pero por otra parte, también coquetea con el interés del público, para el que seguramente resultaría atractiva la lascivia de las escenas descritas. Este doble juego se podía realizar especialmente bien en el exótico ambiente indio, dado que se imaginaba a los indios, y aún más a sus mujeres, sensuales por naturaleza. Este aspecto podía verse ya en la obra de Aguilar, en la que la india Tegualda habría debido seducir al santo. Incluso las amazonas de Tirso de Molina presentan rasgos lascivos. En general, el exotismo representado en el escenario parece tener como rasgo típico un fuerte componente erótico. Muchos europeos proyectaban abiertamente en la cultura desconocida sus propias imágenes voluptuosas. Por una parte, podían satisfacer así —al menos en la fantasía— sus propias imágenes deseadas; y por otra, podían condenar estas mismas imágenes —proyectadas en los otros— según el propio código de normas morales. Es exactamente lo que ocurre en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*: el soldado Terrazas, que satisface realmente estos deseos, colocándose así, por su excesiva avidez de oro y por su voluptuosidad, fuera de la norma moral, al final es asesinado.

Lo que de verdad sorprende en la obra de Lope es que justo el libertino Terrazas es el que, en otro pasaje, explica la doctrina católica a los indios [24]. Este hecho ha llevado a algunos críticos a una condena de la obra [25], hasta tal punto consideran manchado por ello el catolicismo. Realmente, si se examina la obra en su totalidad, la escena en la que Terrazas explica a los indios los fundamentos de la religión cris-

[22] *Ibidem*, p. 159.
[23] *Ibidem*, p. 160.
[24] *Ibidem*, pp. 167/68.
[25] S.E. Leavitt, «Lope de Vega y el Nuevo Mundo», *Mapocho*, I, 1963, 229/30.

tiana no ofrece razón alguna para que nos sorprendamos. Pues, en lo esencial, tan sólo ilustra lo que se anuncia en la escena alegórica del primer acto, donde se expone en síntesis el programa de toda la obra, podría decirse de toda la conquista, tal como la ve Lope. En ella, la Idolatría acusa a los conquistadores con las siguientes palabras:

> So color de religión
> van a buscar plata y oro
> del encubierto tesoro [26].

A ello responde la Providencia divina con argumentos, a mi modo de ver, un tanto sofistas:

> Dios juzga de la intención
> si Él, por el oro que encierra,
> gana las almas que ves,
> en el cielo hay interés,
> no es mucho le haya en la tierra.
> Y del cristiano Fernando,
> que da principio a esta empresa,
> toda la sospecha cesa [27].

Si en el *Auto de las Cortes de la Muerte* se maldecía el oro porque precipitaba las almas de los europeos en la perdición eterna y porque muchos indios tenían que sufrir a causa de la avidez de los europeos, en Lope es considerado como un instrumento de Dios, del que se sirve para cristianizar el Nuevo Continente. Siguiendo el lema de que «el fin justifica los medios», el oro tenía que atraer a los cristianos españoles para que éstos, por su parte, llevaran el cristianismo a los indios. Casi se tiene la impresión de que la fe de Lope es una forma vacía, como si el cristianismo no tuviera para él ningún valor intrínseco. Al parecer, le basta con que el nombre y la palabra de Cristo sean llevados a América, postergando el contenido cristiano. Según este enfoque, es, fácilmente comprensible que un Terrazas explique la religión católica; importa sólo la palabra «portadora de la salvación», y no los va-

[26] *Op. cit.*, p. 134.
[27] *Ibidem*, p. 134.

lores que están detrás. Una vez llevada la palabra a los indios, se cumple ya la meta principal de la conquista; el que después no se atenga a esta palabra, tiene que responsabilizarse él mismo por ello: Terrazas es condenado debido a su comportamiento inmoral, lo cual se expresa por medio de su muerte violenta, aun cuando antes hubiera servido de instrumento para la difusión de la fe.

En lo que respecta al modo de conversión, encontramos una constelación fundamental que valdría igualmente para casi todas las obras posteriores. En el momento del encuentro entre españoles e indios, los últimos se asustan la mayoría de las veces ante lo nuevo, ante lo desconocido para ellos. Así, en el primer momento, los indios guanahanís toman el barco de Colón por un monstruo marino [28], y por eso huyen. Esta superioridad técnico-material lleva a una actitud de admiración de los indios frente a los españoles; otro ejemplo de esta ventaja técnico-civilizadora se expresa en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* en especial en la escena en la que Pinzón envía al indio Auté con 12 naranjas y una carta en la que se menciona la fruta al padre Buyl. El ingenuo indio se come en el camino algunas naranjas y cuando llega ante el padre Buyl se sorprende de que éste le pida explicaciones sobre la fruta perdida; al pobre indio simplemente no le cabe en la cabeza que el papel pudiera hablar y que le hubiera traicionado [29]. Los españoles explican desde esta posición de poder la doctrina católica. Dado que los que la predican tienen un alto prestigio a causa de esta superioridad, algunos indios la aceptan cautelosamente. Pero abandonan de nuevo el cristianismo, casi siempre apoyados por el demonio, debido a la mala conducta de los españoles, que se aprovechan desvergonzadamente de su posición de poder. Al final, sin embargo, los convierte siempre el milagro, que llega justo a tiempo, en el momento más crítico: en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* se trata de la cruz transformada en un árbol que no se puede desarraigar. Aparte de los poderosos que estaban al frente de la sociedad, los españoles no se diferencian en su conducta moral de los indios; antes al contrario, las más de las veces se comportan con mucha mayor crueldad, de ma-

[28] *Ibidem*, pp. 146/47 y 152.

[29] *Ibidem*, pp. 159 y 162. La misma escena sucede de nuevo con aceitunas, p. 163 y 165.

nera casi bestial. Sólo el milagro distingue el cristianismo de la religión de los indios, lo que, por otra parte es significativo de la actitud europea frente a la religión propia y las ajenas. No son los valores inherentes de la religión, sino únicamente el nombre, que bastaba, sin embargo, para la creación de la identidad del propio grupo frente a otro.

Típico de la actitud de Lope en cuanto a la sociedad es su absoluta defensa de la monarquía. Se sobreentiende que los Reyes Católicos están por encima de toda sospecha y sólo consienten en la conquista por motivos de difusión de la fe y de acrecentamiento de la consideración nacional. La pareja real católica se contrapone a los otros dos reyes que aparecen en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*: por una parte al inactivo Rey Chico de Granada, a quien los asuntos amorosos hacen olvidar los de Estado; y por otra, al cacique Dulcanquellín, al que igualmente ciega el amor. Fernando e Isabel, en mutua armonía amorosa, representan a los monarcas ideales, aquellos a los que corresponde desde el principio el derecho moral tanto sobre la última fortaleza mora de la Península Ibérica como sobre el imperio indio de América.

Al igual que en otras obras, como por ejemplo en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o en *Fuenteovejuna*, en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, los Reyes Católicos, que siempre aparecen con rasgos positivos, se alían también con el pueblo. La oposición de la monarquía absoluta, la nobleza, situada entre el pueblo y el rey, queda caracterizada así negativamente. Esto se deja ver en que los duques de Medinaceli y de Medinasidonia, así como los cortesanos, se burlan desagradablemente de Colón. Los reyes se ponen de parte de éste, que está más bajo en la escala social y necesita ayuda. Desde el momento en que Colón mismo es investido de poder y obtiene el mando sobre su tripulación, es él el que toma las funciones del rey, y defiende por su parte a los indios necesitados de ayuda frente a los soldados españoles, que de nuevo desempeñan la función del estrato medio. El lema lopesco «el rey y el pueblo contra la nobleza» preponderante en sus dramas de honor, se encuentra, así pues también, de forma modificada, en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*.

Finalmente, si se compara *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* con las pocas obras conservadas del siglo XVI, llaman la atención algunas diferencias.

En primer lugar, habría que nombrar la valoración positiva de la conquista. Aunque no pasa por alto los perjuicios —así, el afán por el oro y la conducta moral censurable de la mayor parte de los conquistadores—, no se encuentra en él una verdadera denuncia firme contra la conquista, como se manifiesta, por ejemplo, en el *Auto de las Cortes de la Muerte*. El reproche de que el oro de América corrompe las costumbres en España, falta totalmente en él. Casi para demostrar lo contrario, el primer oro que trae Colón es entregado por la reina Isabel a la iglesia de Toledo que por su parte —como cuenta la leyenda— hizo fabricar con él la famosa Custodia. En Lope la conquista se convierte en una hazaña heroica: sirve para la propagación de la fe y de la gloria de España [30].

El hecho de que justo hacia 1600 se imponga una nueva actitud en la valoración de la conquista tiene varios motivos. Por una parte, el clima espiritual en 1600 era totalmente diferente al de 50 años atrás. El humanismo español había tenido que ceder a una línea mucho más ortodoxa, y una crítica tan abierta como la de *Las Cortes de la Muerte* habría sido ya impensable en el último tercio del siglo XVI. Igualmente, en el análisis dentro de la Iglesia tras el Concilio de Trento, no importaba tanto la discusión sobre el contenido de la fe como el retener a los fieles, lo que se buscaba conseguir con formas atractivas, meramente sensuales, típicas de la ostentación barroca.

Por otra parte, aunque las tesis de Sepúlveda acerca de la esclavitud natural de los indios nunca se aprobaron oficialmente, en torno a 1600 se había impuesto, al menos *de facto*, el punto de vista de que los españoles eran los señores naturales de América y los indios tenían que servirles. Por supuesto que no todas las *cabezas pensantes* de España defendían esta opinión [31], pero no se emprendió nada efectivo en contra. Esto se debió sobre todo a que la corona española dependía ya demasiado del oro de las colonias y de sus vínculos económicos con ellas. Simplemente, no se podía permitir ya ir en contra de los colonos y de sus representantes en Madrid, adoptando una tácita connivencia con la continuidad del sistema de encomiendas.

[30] C. Minguet, «El Nuevo Mundo descubierto por Colón pièce de Lope de Vega», *Hacia una interpretación de Hispanoamérica, perfiles e identidades, Roma, 1987, 271.*

[31] B. Keen, «The European Vision of the Indian in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Sociological Approach», *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla 1990, 107.

Finalmente, el teatro había encontrado hacia 1600 una riqueza de formas y de expresión hasta entonces desconocidas. Sólo en ese momento el desarrollo llega hasta tal punto que se pueden llevar al escenario temas como la conquista. Pero al mismo tiempo el teatro había asumido el papel de la defensa del orden social dominante y, en concreto en Lope, el de precursor del absolutismo [32]. Dado que la corona española había centrado sus esfuerzos en una política de economía productiva en América, el teatro tenía que tener en cuenta este hecho y defender esta política.

Un último motivo que no hay que dejar de lado es la justificación de la conquista hacia el exterior. Hacia 1600 la *Leyenda Negra* se había extendido, sobre todo en Francia, Inglaterra y los Países Bajos, hasta tal punto que se hacía necesario contrarrestar sus efectos por todos los medios. El *Auto de las Cortes de la Muerte*, por ejemplo, que, al igual que la *Leyenda Negra* había tomado la mayor parte de su argumentación de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas, hubiera resultado —y resultó de hecho— más bien contraproducente para la consecución de este objetivo. Valía mucho más exponer que la conquista había sido una hazaña y que, cuando menos, las intenciones de los gobernantes y de los protagonistas de la misma habían sido nobles. Una interpretación totalmente embellecedora en la que todos los conquistadores se comportaran de manera recta y noble, hubiera sido, por otra parte, simplemente imposible: ni siquiera un teatro estatal podía alejarse hasta tal punto de la realidad. Y esto tampoco hubiera querido hacerlo un escritor como Lope, pues su visión del mundo estaba muy marcada por el catolicismo. Si muchos conquistadores habían cometido crímenes, que también para él eran aborrecibles, esto radicaba en la responsabilidad de cada cual pero no menoscababa la hazaña de la conquista que según el punto de vista de Lope y de sus contemporáneos, se distinguía por la noble intención de difundir la fe y enaltecer la grandeza de España.

[32] P. Garelli, «Lope de Vega y la conquista de América: teatro y opinión pública», *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»*, Roma, 1981, 289-296.

V

ESPAÑOLES E INDIOS COMO HÉROES: LA *ARAUCANA* EN EL ESCENARIO

La *Araucana*, de Alonso de Ercilla

Ningún relato sobre la conquista de América fue recibido por el público de la época con tanto entusiasmo como la *Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. El autor de este conocido poema heroico reunió como pocos el ideal de la unidad de las armas y las letras. Él mismo pasó ocho años en América (1555-1563), y en 1557 y 1558 luchó en Chile contra los araucanos, bajo las órdenes de García Hurtado de Mendoza, que había sido designado por su padre Andrés —virrey de Perú— dirigente de la expedición de castigo contra los indios chilenos, que se habían sublevado. La primera parte de la *Araucana* la publicó Ercilla seis años después de su regreso a España, obteniendo en seguida un rotundo éxito. Aun antes de la publicación de las otras, en 1578 y en 1589, el primer libro fue reimprimido varias veces [1].

Aunque el mismo Ercilla participó durante dos años en la lucha contra los araucanos, sólo puede considerarse «auténtica» [2] una parte relativamente pequeña del *epos*. Ercilla dedica pasajes muy amplios a acontecimientos que él mismo no vivió, sobre todo en lo que se refiere a la conquista de Chile por Valdivia [3] y la posterior rebelión de los arauca-

[1] Los datos sobre la biografía de A. de Ercilla los he tomado del prólogo de M.A. Morínigo a la edición de la *Araucana* realizada por él y por I. Lerner, Madrid, 1979, pp. 7-15.

[2] Con «auténtica» quiero decir «lo que vivió y describió él mismo» en oposición a las informaciones de segunda mano.

[3] Cfr. F. Morales Padrón, *Historia del descubrimiento y conquista de América*, Madrid, 1990 (5), pp. 591-610.

nos. Marcos A. Morínigo calcula que de los 21.160 versos de la *Araucana*, sólo 3.964 pueden considerarse inspirados por su propia experiencia [4]. La acción del poema se extiende, en el primer libro, desde la conquista de Chile por Valdivia, pasando por la rebelión de los araucanos, la muerte de Valdivia y el triunfo inicial de los indios, hasta llegar a la muerte del cacique Lautaro, señalado como el verdadero héroe de la primera parte. Los libros segundo y tercero informan sobre el éxito creciente de los españoles en la guerra y el sometimiento de los araucanos tras la captura y ejecución de su dirigente Caupolicán. En los últimos cantos informa Ercilla sobre una expedición hacia las tribus indias que vivían más al sur, hasta entonces desconocidas, y sobre su regreso a España. La acción del poema no transcurre siempre linealmente, sino que queda interrumpida por descripciones del paisaje y de usos y costumbres, o por narraciones intercaladas de escenas de amor entre los indios.

Ya desde el momento de la aparición de la obra se le reprochó a Ercilla el haber expuesto la parte india demasiado positivamente, a lo cual respondería en su prólogo con las siguientes palabras:

> Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentía más estendidamente de lo que para bárbaros se requiere, si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como los españoles [5].

En el primer canto señala Ercilla igualmente que la grandeza de los indios vencidos no disminuye en absoluto la gloria de España, sino todo lo contrario, la aumenta:

> Cosas diré también harto notables
> [...]
> que celebrarse con razón merecen,
> raras industrias, términos loables
> que más los españoles engrandecen

[4] *Araucana*, prólogo, *op. cit., p. 25.*
[5] Ercilla, *Araucana, op. cit.*, pp. 121/122.

pues no es el vencedor más estimado
de aquello en que el vencido es reputado [6].

Pero no vamos a detenernos más en la cuestión de si se le puede reprochar a Ercilla el haber realizado una exposición parcial, pues para resolverla serían necesarias extensas explicaciones. Sin embargo, sí que me parece importante llamar la atención sobre el final de la *Araucana*, que algunos críticos han interpretado como condena de la conquista y casi como una actitud anticolonialista del autor. En el canto XXXVI cuenta Ercilla que, tras muchas fatigas, llegó con algunos compañeros a un territorio que aún no había pisado ningún europeo. El pueblo que allí vivía llevaba una existencia en paz y sobriedad, comparable a la de los hombres de la Edad de Oro. La llegada de los europeos amenaza destruir esta idílica vida en comunidad:

La sincera bondad y la caricia
de la sencilla gente destas tierras
daban bien a entender que la cudicia
aún no había penetrado aquellas sierras;
ni la maldad, el robo y la injusticia
(alimento ordinario de las guerras)
entrada en esta parte habían hallado
ni la ley natural inficionado.
Pero luego nosotros, destruyendo
todo lo que tocamos de pasada,
con la usada insolencia el paso abriendo
le dimos lugar ancho y ancha entrada;
y la antigua costumbre corrompiendo
de los nuevos insultos estragada,
plantó aquí la cudicia su estandarte
con más seguridad que en otra parte [7].

Estos versos, que se pueden leer al final del poema de Ercilla, ponen en duda las consecuencias positivas de la conquista. La sociedad representada muestra claramente rasgos utópicos; probablemente se trata de una representación ficticia, y de manera semejante a Aguilar,

[6] *Ibidem*, p. 127.
[7] *Ibidem*, pp. 381/382.

quiere Ercilla realizar una crítica a la cultura europea, la cual, marcada por la avidez de ganancias materiales, destruye otras civilizaciones. Sin embargo, las dos estrofas citadas no pueden verse como expresión de la obra en su totalidad, pues se encuentran suficientes pasajes que glorifican los hechos de los españoles y atacan las crueldades de los indios.

Pero Ercilla en ninguna parte enaltece ciegamente a España, y mucho menos a los conquistadores. Él, ciertamente no acusa, como lo hiciera Las Casas, pero pone en cuestión, y ese *poner en cuestión* es lo que nos interesa en nuestro contexto [8]. Según fuera la actitud del receptor, la *Araucana* podía ser interpretada como canto heroico a España, o como crítica a su proceder.

El gran éxito de este poema épico indujo a muchos poetas a escribir composiciones semejantes. Poco después de la aparición de la primera parte se encuentran ya algunas obras de imitación; habría que nombrar en primer lugar el *Arauco domado*, de Pedro de Oña, que se imprimió en 1596 [9]. Igualmente, diferentes autores dramáticos del Siglo de Oro se inspiraron en la obra de Ercilla [10]; cinco de estas obras han llegado hasta nuestros días [11]:

[8] *Cfr.* D. Janik, «La valoración múltiple del indio en la *Araucana* de Alonso de Ercilla», *La imagen del indio...*, *op. cit.*, pp. 357-376.

[9] Para más información sobre las obras derivadas de la *Araucana*, remito a E. Martínez Chacón, «Una comedia "chilena" de Lope de Vega», *Mapocho*, I, 1965, 5-8.

[10] *Cfr.* J.T. Medina, *Dos comedias y un auto sacramental*, basados principalmente en la *Araucana* de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español, Santiago, 1917, pp. 74-110.

[11] Dado que son pocas las obras en las que se conoce una fecha exacta del origen o de la representación, sólo se las puede ordenar cronológicamente por la primera impresión; por ello, las fechas puestas entre paréntesis son sólo un *terminus ante quem*. El auto sacramental *La Araucana*, de Lope de Vega no quiero tratarlo aquí más de cerca, pues sólo toma como punto de partida la denominada «prueba del tronco», mencionada por Ercilla, *op. cit.*, canto II, pp. 157/158, —el que pudiera soportar durante más tiempo un tronco sobre los hombros, debía ser jefe—; y lo hace para explicar la doctrina cristiana en forma de un concepto muy elaborado. Este auto, que Menéndez Pelayo llamó «pieza disparatadísima, o más bien absurdo delirio», BAE CLVIII, Madrid, 1963, pp. 239/240, apenas aporta algo para una mejor comprensión de la relación entre españoles e indios. Tan sólo es interesante el hecho de que un 'fenómeno indio' pudiera ser el punto de partida de un auto sacramental, y que esto, notoriamente, no fuera sentido en el siglo XVII como blasfemia.

Ricardo de Turia: *La belígera española* (1616) [12]
Obra colectiva de nueve autores: *Algunas hazañas de las muchas del marqués de Cañete* [13] (1622) [14]
Lope de Vega: *Arauco domado* (1625) [15]
Gaspar de Ávila: *El gobernador prudente* (1663) [16]
Francisco González de Bustos: *Los Españoles en Chile* (1652) [17]

Debido a la ya aludida ambivalencia de la *Araucana*, en estos autores se encuentran diferentes actitudes hacia el tema de la conquista y del indio. Dado que hubiera resultado imposible dramatizar toda la *Araucana* en una obra de teatro, los autores tenían que entresacar partes aisladas más o menos cerradas. En la adaptación de estas partes, casi ninguno de los autores nombrados se atiene al modelo; todos ajustan el material a sus respectivas ideas. Tanto en lo que se refiere a

[12] El nombre de Ricardo de Turia es un seudónimo; sobre el verdadero nombre del autor, ver más abajo. La obra apareció por primera vez en: *Norte de la Poesía Española.* Ilustrado del sol de doce comedias de laureados poetas valencianos, etc. ajustado con sus originales por Aurelio Mey, Valencia, 1616. De esta comedia hay dos nuevas ediciones: E. Julia Martínez, ed., *Poetas Dramáticos Valencianos,* Real Academia Española, Biblioteca selecta de clásicos españoles, 2. serie, Madrid, 1929, 2 tomos, tomo II, pp. 514-559; J.T. Medina, *Dos comedias..., op. cit.,* pp. 115-251.

[13] Luis Belmonte Bermúdez, Antonio Mira de Amescua, el Conde de Bastos, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro.

[14] La obra fue representada entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 en el «Cuarto de la Reina» por el grupo de actores de Pedro de Valdés y de Alonso de Olmedo. Cfr. N.D. Shergold y J.E. Varey, «Representaciones palaciegas: 1603-1699», *Estudios y documentos,* Londres, 1982, doc. 10, p. 47. La primera edición impresa procede de Madrid, del año 1622. La utilizada aquí es la de la BAE: *Comedias de Juan Ruiz Alarcón,* BAE XX, Madrid, pp. 487-508.

[15] Esta obra apareció por primera vez en la «Parte veinte de las comedias de Lope de Vega», Madrid, 1625. La edición utilizada por mí es la siguiente: *Obras de Lope de Vega,* BAE CCXXV, Madrid, 1969, pp. 233-289.

[16] Esta obra tuvo que ser escrita mucho antes de la fecha de la primera impresión, ya que el autor murió en 1650, cuando tenía unos 70 años. E. Martínez Chacón cree incluso que fue escrita hacia 1614, cfr. «Una comedia...», *op. cit.,* p. 7. Cfr. también G. de Ávila, *Comedias.* edición, prólogo y notas de M.C. Hernández Valcárcel, Murcia, 1990, p. 11 y p. 24. Edición utilizada por mí: J.T. Medina, *Dos comedias..., op. cit.,* pp. 1-113.

[17] J.T. Medina indica la fecha mencionada (1652) como la de la aparición, lo cual yo no he podido comprobar. La edición que he utilizado procede de Sevilla, pero no nombra ningún año.

la elección del material, como a la actitud hacia los dos grupos temáticos nombrados más arriba, pueden reconocerse diferencias y coincidencias; las obras de Lope de Vega, Gaspar de Ávila y la de los nueve autores son las que muestran mayores semejanzas; por ello voy a tratarlas aquí también en conjunto. Las otras dos piezas deben analizarse por separado, pues llevan al escenario episodios diferentes de la *Araucana*, y, lo que todavía queda por comprobar, también tienen mensajes completamente diferentes.

La belígera española: ¿Indios o españoles como protagonistas?

Tras las explicaciones de José Toribio Medina, se puede aceptar como autor de la obra *La belígera española*, aparecida en 1616 bajo el seudónimo, de Ricardo de Turia, al autor valenciano Pedro de Rejaule [18]. Pero tampoco este nombre nos dice mucho más, tan sólo sabemos que esta persona provenía de una distinguida familia de juristas, y que Cervantes lo nombra elogiosamente en su *Viaje del Parnaso*. Y no deja de resultar interesante que Pedro de Rejaule proceda de Valencia, igual que Gaspar Aguilar.

La comedia *La belígera española*, como su nombre indica, trata de una española guerrera. La protagonista es doña Mencia de Nidos, una valiente mujer nombrada también por Ercilla. Allí aparece como una española que exhorta al valor y a la resistencia pero los habitantes de la ciudad de Concepción, que huyen de los indios, no le hacen caso [19]. Pedro de Rejaule toma seguramente la siguiente descripción de Ercilla como punto de partida de su obra:

> Doña Mencia de Nidos, una dama
> noble, discreta, valerosa, osada,
> es aquélla que alcanza tanta fama
> en tiempo que a los hombres es negada [20].

[18] *Op. cit.*, pp. 115-121. Cfr. también C.A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo* XVIII, Madrid, 1860, pp. 320-322, sub voce Rejaule y Toledo, Don Pedro Juan de.

[19] *La Araucana*, canto VII, pp. 541 y ss.

[20] *Ibidem*, p. 258.

Pero en la obra dramática las audaces palabras de doña Mencia tienen un efecto totalmente diferente pues consiguen infundir valor a los españoles que huían para defender su ciudad y con la ayuda de la Virgen María, rechazan con éxito un ataque de los indios [21]. El milagro, en efecto, se encuentra también en Ercilla pero en otro pasaje [22]. Así pues, se puede percibir a primera vista que Pedro de Rejaule se mueve con relativa libertad con respecto a su modelo. Hace de una española que, en efecto, es audaz, una especie de amazona [23]. Esto se reconoce ya desde la primera aparición en la que, vestida con un elegante traje de cazadora, rechaza fríamente a un amante [24]. Durante el transcurso de la obra vemos que le impresionan especialmente los hombres valientes para llegar al final a su propia definición como defensora de la ciudad de Concepción.

Pero a pesar del título el autor no concede el lugar más destacado en su drama a la heroína española. La mayor parte de la acción transcurre entre los indios, y doña Mencia de Nidos no aparece hasta la mitad del segundo acto. Para su parte *india* Pedro de Rejaule recurre también a la *Araucana*: tanto los personajes como el hilo de la acción se encuentran ya en Ercilla. En el centro de lo que sucede está la pareja de enamorados Lautaro y Guacolda a la que persigue otro indio, llamado Rengo, que intenta raptarla. Sin pretender contar aquí todo el argumento, digamos tan sólo que Lautaro, que había crecido con Valdivia, lucha primero con los españoles pero después, acordándose de la patria, cambia al bando de su pueblo y consigue para éste una primera victoria. Con Rengo sucede todo lo contrario: lucha primero con los araucanos pero después —por rivalidad con Lautaro— se pasa al bando de doña Mencia. Como era de esperar, los españoles vencen sobre los indios: en la lucha Lautaro es herido mortalmente por una flecha y el desertor Rengo, como recompensa de doña Mencia, recibe

[21] *La belígera española, op. cit.*, pp. 541 y ss.

[22] En el canto IX se describe un ataque indio a la ciudad Imperial, que es rechazado por medio de la intervención divina; *op. cit.*, pp. 289 y ss.

[23] Como se constató ya en el capítulo sobre Gaspar Aguilar, se buscaba con preferencia a las amazonas entre las mujeres indias, pero con toda seguridad hay igualmente muchas europeas en la literatura de los siglos XVI y XVII descritas con carácter marcial y de desprecio hacia los hombres.

[24] *La belígera española, op. cit.*, pp. 536/537.

a Guacolda como mujer. Así pues, un final que glorifica en sí la valentía de España encarnada en la heroína del título. O al menos así es a primera vista pues a mi parecer, es más bien la injusticia del dominio extranjero lo que se pone en la picota. Para verificar esta tesis tenemos que analizar las tres figuras indias principales: Guacolda, Lautaro y Rengo.

Desde el comienzo, Rengo y Lautaro son rivales. Guacolda parece amar a Lautaro pero al espectador le quedan ciertas dudas sobre la pureza de este amor, dado que la conducta de Guacolda no es del todo clara. Rengo la rapta por medio de una artimaña que han tramado sus respectivos criados, la alcahueta Hipalca y el gracioso Rauco. Con todo, Guacolda se mantiene firme y no se somete a los deseos de Rengo. Tras ser rescatada por Lautaro puede también justificarse frente a éste y dar pruebas de su amor. Debido a circunstancias exteriores, vuelven a separarse para encontrarse por fin de nuevo en el tercer acto y dar un claro ejemplo de un afecto lleno de compenetración y abnegación. No cabe duda de que ambos debían quedar a los ojos del espectador como amantes ideales. Pero su corta felicidad encuentra un repentino fin con la muerte de Lautaro que los dos habían previsto en visiones [25].

Como amante, Lautaro es trazado con rasgos claramente positivos; no sucede lo mismo con su integridad en la lucha ya que abandona a Valdivia al que en cierta manera estaba obligado. Es cierto que la propuesta de luchar con los españoles no había salido de sí mismo sino de su padre al que obedece en un principio. Pero finalmente pesa más el amor a la patria y así mata a su antiguo señor español. Éste, en el momento de morir, le predice su propia muerte que habría de sobrevenirle en poco tiempo. El cambio de situación no hay que valorarlo negativamente puesto que el amor a la patria era un concepto que, con toda seguridad, tenía una connotación positiva en el Siglo de Oro. No se trata de un conflicto como se conoce en la tragedia griega dado que el antagonismo entre los dos deberes —el amor a la patria y la fidelidad como vasallo— apenas se desarrolla dramáticamente en el corazón de Lautaro. Un hecho que al menos relativiza la violación de la fe jurada es que Valdivia es representado como alguien ávido de oro. Por lo demás, hasta el momento de la deslealtad, los rasgos de Lautaro son positivos: es valiente, noble y justo.

[25] Cfr. *La Araucana*, *op. cit.*, canto XIII, pp. 312-396.

El caso es otro con Rengo: él también es valiente y fuerte pero es arrastrado por los celos que siente por Guacolda a la que ya al comienzo se había llevado una vez en contra de su voluntad. A causa de estos terribles celos cambia de bando y lucha con los españoles. Esta traición a la patria queda manifiesta ante el espectador con toda claridad y evidencia, cuando al final de la obra Guacolda lo insulta:

> [...]
> pues hoy, por cumplir tu gusto,
> has vendido tu nación [26].

Tampoco cabe duda alguna de que Rengo es la figura más negativamente caracterizada de la obra.

En estas circunstancias es interesante ver cómo se comportan los españoles, en el poder, en especial doña Mencia, frente a ambos partidos. La mayor parte de los españoles son trazados negativamente; esto no es nada nuevo: tampoco era de otra forma en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*. Las cosas suceden de manera muy parecida: los que pertenecen a las clases sociales bajas son presentados como gente ávida de oro y sin carácter mientras que la clase superior es creyente y moralmente íntegra. La conducta cruel de los españoles vencedores se hace patente con especial claridad cuando dos soldados rasos luchan por Guacolda, que acaba de perder a su amado Lautaro, probablemente para abusar sexualmente de ella. En esta escena uno de los dos dice esta significativa frase:

> De cuanto hemos robado,
> Ortiz, no quiero otra cosa
> sino esta mujer [27].

Por una parte, resulta aquí elocuente la utilización del verbo *robar*: así pues, los dos reconocen que han robado, y además mucho; y por otra parte, es escandaloso que sólo vean en la sufriente e indefensa Guacolda un objeto de su deseo, una cosa: «no quiero otra *cosa*». Y aún más terrible es el hecho de que sólo un noble pueda hacerles de-

[26] *La belígera española, op. cit.*, p. 558.
[27] *Ibidem*, p. 557.

sistir de su propósito no, por cierto, reprendiéndoles o castigándoles, como hubiera sido de esperar sino rescatando a Guacolda y convenciendo a los soldados con dinero.

Pero lo que a mí, en fin, me parece decisivo, es la escena final en la que la victoriosa doña Mencia concede al traidor Rengo la mano de Guacolda. Queda fuera de toda duda que no se trata de un cambio de dirección en el último minuto o del esbozo rápido de un final feliz, pues Guacolda, forzada por esta decisión, sólo cede en contra de su voluntad y dice en un aparte:

> [...]
> pues si hoy me caso contigo
> es a fin de darte muerte,
> vengando la de mi amigo [28].

Sin criticar abiertamente la conquista, Pedro de Rejaule cuestiona también el proceder de los conquistadores españoles. Contrariamente a Aguilar, Rejaule no señala cómo debería ser la situación ideal sino cómo es la real, esto es, justamente cómo no debería ser. Deja claro ante el espectador cómo los vencedores, de los que, dado que representan el propio bando, cabría esperar que hicieran triunfar la justicia, hacen lo contrario: ayudan a los malos y crean situaciones injustas de las que, si se piensa en las palabras finales de Guacolda, no cabe esperar la paz. La obra de Rejaule, como la de Gaspar Aguilar, parece haber sido escrita en la tradición humanista del siglo XVI; pero sería la última que se ocuparía críticamente de la conquista pues todas las demás seguirían el camino trazado por Lope de Vega.

El enaltecimiento del héroe español

Desde la aparición de la *Araucana* se le había reprochado a Ercilla que hubiera escrito un poema épico sin una figura heroica central y sobre todo que no le hubiera asignado el lugar debido al personaje de

[28] *Ibidem*, p. 558.

don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete [29]. En consecuencia, la familia de los Mendoza se esforzó en encontrar a otro cantor de su insigne vástago.

Ya el *Arauco domado* de Pedro de Oña fue en parte escrito con esta exigencia, y semejante es lo que sucede con la pieza de teatro de Lope de Vega y de los *nueve ingenios*. No queda claro cuál fue el estímulo para Gaspar de Ávila, ni siquiera se sabe exactamente cuándo se escribió, y la posible ordenación cronológica abarca unos 30 años.

En cada una de ellas el personaje del marqués de Cañete ocupa el lugar central, y en las tres se da el mismo desarrollo de la acción. Al contrario que en Pedro de Rejaule, en Lope y los *nueve ingenios* los sucesos se sitúan tras la muerte de Valdivia; en Gaspar de Ávila, en efecto, la rebelión de los araucanos contra Valdivia se deja ver muy brevemente; sin embargo, la acción principal gira en torno a don García, «el gobernador prudente». Si en *La belígera española* la mayor parte de la acción había sido tomada de la primera parte de la *Araucana*, los autores de las tres obras que aquí nos ocupan se sirvieron casi exclusivamente de los libros segundo y tercero. Todas muestran las polémicas internas entre los indios acerca de quién debía ser su jefe en la lucha contra los españoles; siempre Caupolicán se impone como el más valiente y el más fuerte frente a otros caciques que casi siempre se llaman Rengo, Tucapel o Lautaro. En consecuencia, se muestran muchas escenas de lucha; como mínimo se las describe indirectamente; en ellas, si los indios tienen éxito es sólo al principio. Un punto central en el curso de la acción son siempre las palabras de Galvarino, un indio al que los españoles le han cortado cruelmente las manos, y que exige venganza a los araucanos por este hecho bárbaro. Este monólogo representa ya en la *Araucana* un instante de excepcional intensidad dramática, por lo que ningún dramaturgo podía dejarlo escapar:

> Delante desta escuadra, pues, venía
> el mozo Galbarín sargenteado,
> que sus troncados brazos descubría,
> los troncos aún sangrientos levantando [30].

[29] Cfr. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo II: *Renacimiento*, Barcelona, 1981 (9), pp. 440-447.

[30] Cfr. *La Araucana, op. cit.*, canto XXV, p. 195.

Tras esta conmovedora descripción, el muchacho mutilado llama a los indios a las armas, exigiéndoles venganza. Debían defenderse si no querían vivir en eterna esclavitud.

> Que si en esta batalla sois vencidos
> la ley perece y libertad se atierra,
> quedando al duro yugo sometidos,
> inhábiles del uso de la guerra;
> pues con las brutas bestias siempre uñidos,
> habréis de arar y cultivar la tierra,
> haciendo los oficios más serviles
> y bajos ejercicios mujeriles.
> [...]
> Que aquél que se mostrare buen soldado,
> tendrá en su mano ser lo que quisiere,
> que todo lo habemos deseado,
> la fortuna con ello hoy nos requiere;
> también piense que queda condenado
> por rebelde y traidor quien no venciere,
> que no hay vencido justo y sin castigo
> quedando por juez el enemigo [31].

Sólo Lope de Vega se acerca en su exposición de Galvarino a la fuerza expresiva y plástica del lenguaje de Ercilla; los otros autores fracasan en el dominio de este importante momento. Dado que las palabras de Galvarino en el *Arauco domado* de Lope figuran entre los mejores pasajes de esta comedia, quisiera citarlos aquí en un extracto:

> [...]
> Siendo forzosa la muerte
> a todo lo que es humano,
> ¿cuál hombre, aunque nazca rey,
> muere mejor que un soldado?
> [...]
> ¡pues que pudiendo morir
> llenos de plumas y armados,
> queréis morir como bestias,

[31] *Ibidem*, pp. 196/196.

en poder destos tiranos!
[...]
¿Será mejor que estos hijos
vayan de leña cargados,
y que sus madres les den,
con vuestra afrenta y agravio,
siendo amigas de españoles,
otros mestizos hermanos,
que los maten y sujeten
con afrentas y con palos? [32]

Estas palabras tienen hoy un efecto tanto más conmovedor cuanto que en ellas está exactamente descrito el destino que los indios habrían de sufrir y que aún sufren en Latinoamérica. Aguijoneados por ellas, los araucanos se lanzan a la lucha, una lucha en la que son derrotados. En esta definitiva derrota, el jefe Caupolicán es apresado y a continuación empalado por un español sediento de venganza, pero nunca por don García. Antes de su muerte, que soporta con estoica serenidad, se convierte al catolicismo.

Junto a estas coincidencias en el contenido, en todos los autores nombrados se encuentra también el mismo mensaje. Como en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope, los españoles no siempre son descritos positivamente, y de nuevo se encuentran soldados crueles y ávidos de oro. Pero todas estas obras tienen un héroe descrito con rasgos absolutamente positivos: don García Hurtado de Mendoza. Él reúne en su persona todas las buenas cualidades: es valiente, inteligente, profundamente creyente y fiel para con su rey. En lo que respecta a estas dos últimas cualidades, sin embargo, hay diferentes graduaciones según los distintos autores. Es cierto que el catolicismo y la lealtad para con el soberano van siempre de la mano, pero no siempre están en el mismo nivel. Así, para el don García de Gaspar de Ávila la religión es el más alto valor, y ante la feliz conversión de la india Guacolda, exclama lleno de entusiasmo:

Ven, y daránte el bautismo
que agora, sí, decir puedo

[32] L. de Vega, *Arauco domado, op. cit.*, p. 277.

que merezco victorioso
laurel, a pesar del tiempo.
Y éste, sí, es glorioso triunfo,
que en más estimo y más precio
darle a Dios un alma sola,
que a mi Rey un mundo entero [33].

En Lope es diferente: para él ocupa el primer lugar el enaltecimiento de la nación española y de su monarca. Por supuesto, no podía manifestar la primacía de la nación sobre la religión con la misma claridad con que se había expresado Gaspar de Ávila. En el discurso teorético del siglo XVII, simplemente no podía cuestionarse la primacía de la fe. Pero deja claro indirectamente en varias escenas qué es lo que considera importante: así, en una indicación de una escena, al final del *Arauco domado*, cuando las tropas españolas habían vencido en todos los frentes, dice:

> Salga toda la compañía, muy galana, de soldados, con música, con nueve banderas y detrás D. García; vuélvase a descubrir aquel arco, y sobre una basa se vea, armado con un bastón, el rey Felipe II, muy mozo, como que fuese estatua [34].

Ante esta estatua, exclama don García:

Invictísimo Felipe,
nuevamente coronado
por rey de España y del mundo
que a vuestros abuelos santos
halló Colón, y después
tantos españoles brazos,
a costa de sangre suya
os dieron y conquistaron.
[...]
Vosotros, soldados míos
llegad a besar su mano,
porque los repartimientos

[33] G. de Ávila, *El gobernador prudente, op. cit.*, p. 96.
[34] L. de Vega, *Arauco domado, op. cit.*, p. 288.

que de los indios os hago,
confirme en ausencia suya
este famoso retrato.
[...]
¡Viva el invicto Filipe,
Rey español, Rey indiano! [35]

Esta escena, en la que los soldados tienen que besar la estatua del monarca, presenta rasgos casi blasfemos, ya que recuerda al culto al emperador de la Antigüedad romana, rechazado por los primeros cristianos. Lope insiste en esta idea pues en *El Brasil restituido* se encuentra una escena muy parecida, igualmente al final de la obra [36]. Junto al enaltecimiento del monarca, en los versos citados queda claro otro aspecto: la firme promesa de botín. Lope parece haberse acercado aquí más que en otras ocasiones al verdadero motivo por el que los soldados españoles luchan en América. Expresa por fin uno de los protagonistas de la conquista; por lo general, sólo se nombran como sus metas la difusión de la fe y la gloria y se niega toda aspiración hacia el oro de lo que también se trata por no decir principalmente: de botín y de ganancias materiales.

La representación de la parte contraria es, claro está, muy heterogénea como también lo era incluso en la *Araucana* de Alonso de Ercilla. Por una parte, los araucanos son la encarnación del pueblo que ama la libertad, que defiende su patria hasta el último hombre y aun hasta la última mujer; y por otra, son crueles, traidores, a veces incluso tramposos. Su crueldad se muestra de manera especialmente clara en las escenas en las que se pasan de mano en mano el cráneo de Valdivia y beben de él [37]. Su traición, en que atacan a los españoles en sus días de fiesta para sorprenderlos sin armas y así poder matar más o menos por la espalda [38]. Y aún más, incluso simulan ofertas de paz para

[35] *Ibidem*, pp. 288/289.

[36] L. de Vega, *El Brasil restituido, op. cit.*, pp. 108/109. Esta representación de una obra de las artes plásticas en el escenario fue, por su parte, objeto de una pintura de Juan Bautista Maino, expuesta en el «Salón de los Reinos» del Palacio del Retiro. Cfr. J.F. Moffitt, «An "Emblematization" of Philip IV in the «Salón de Reinos'», *Pantheon*, XLVIII, 1990, 70-74.

[37] *Algunas hazañas del Marqués de Cañete, op. cit.*, p. 490; *Arauco domado, op. cit.*, p. 276; *El gobernador prudente, op. cit.*, pp. 41/42.

[38] *Arauco domado, op. cit.*, pp. 267/268.

luego poder atacar de repente y a mansalva a los españoles [39]. En ello es decisivo el que no sólo los indios *sencillos* hagan uso de estos métodos, sino que también se sirva de ellos su cacique y jefe Caupolicán. Un don García estaría siempre por encima de estas *jugadas* si bien sabe también adivinar las intenciones del enemigo. Es evidente que esta diferencia debía poner de relieve el más alto nivel moral de la clase superior española, y con ello, justificar su proceder.

En lo que respecta a la justificación general de la lucha contra los araucanos –pues en definitiva los españoles eran los intrusos– todos los dramaturgos *escurren el bulto*. Dado que sus piezas comienzan con el asesinato de Valdivia, o temporalmente aún más tarde, con la llegada de don García, no se trata de la conquista de un territorio nuevo o ajeno, sino de la sumisión de súbditos en rebeldía, lo que desde luego era suficiente justificación en el *ancien régime* (y por desgracia también con frecuencia en nuestros días). Ninguno de los autores aquí nombrados, excepto Gaspar de Ávila, se toma el esfuerzo de justificar la conquista de Chile por Valdivia [40]. Todos hablan siempre tan sólo de rebelión y de quebrantamiento del juramento de vasallaje. Felipe, el hermano de don García, se dirige con las siguientes palabras al vencido Caupolicán:

> El matarte justo fuera,
> pues fuiste aquel insolente
> que le diste muerte fiera
> a Valdivia, y con tu gente
> alzaste infame bandera
> contra tu Rey y señor,
> de quien eras ya vasallo;
> pero pues fuiste traidor
> sin otras que me callo
> porque ofenden nuestro honor,
> [...] [41].

[39] *El gobernador prudente, op. cit.*, pp. 73/74.
[40] Para una justificación general de la conquista, ver el capítulo final.
[41] *Arauco domado, op. cit.*, p. 282.

El material «se transforma»: *Los Españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos

En todas las obras hasta aquí tratadas la lucha entre españoles y araucanos ocupaba el primer plano: se representaban o se describían escenas de batallas, y, sobre todo, había héroes: en unas, don García; en otras, Caupolicán. En pocas palabras, se ve que todas las obras eran la versión dramática de un poema heroico.

Un tipo de obra totalmente diferente se nos ofrece con *Los Españoles en Chile*. Es cierto que encontramos los mismos nombres: don García, Caupolicán, Colocolo, Gualeva y Fresia; sin embargo, se diferencia notoriamente de las anteriores por su carácter, pues la acción principal se asemeja más a la de una comedia barroca de enredo, con el típico motivo de la «cadena amorosa». En *Los Españoles en Chile*, Rengo ama a Gualeva, quien, a su vez, está enamorada de doña Juana, que aparece vestida de hombre; ésta, por su parte, persigue al galán don Diego, al que también acosa Fresia, que está prometida a Tucapel. Ante el telón de fondo de la guerra entre los araucanos y los españoles, se nos presenta así una comedia llena de enredos. Sin pretender ir más allá en el contenido, veamos brevemente el final de este conflicto amoroso: doña Juana, como era de esperar, encuentra a su don Diego, al que ha perseguido durante toda la obra, y que, en otro tiempo, también estuvo enamorado de ella; ahora ese amor se reaviva, y para esta pareja puede hablarse de *happy-end*. Sin embargo, con las otras dos parejas sucede todo lo contrario; con ellas el autor procede con rigor: Fresia tiene que casarse en contra de su voluntad con Tucapel, y Gualeva ha de tomar a Rengo por las buenas o por las malas. Se supone que cuando son bautizados quedan todos felices y satisfechos, sólo que el hecho de que a los indios se les contente con tanta rapidez no parece muy convincente.

Este final rápido y dramáticamente poco creíble es, sin embargo, característico del punto de vista de un autor medianamente dotado de las postrimerías del Siglo de Oro: los indios, simplemente, no le interesaban. No le parecía importante el hecho de que su destino fuera representado o no de manera verosímil. Está claro que González de Bustos sólo quería escribir una pieza de entretenimiento, y no polemizar con los grandes problemas que la conquista suscitaba. En él ni se agota la fuerza de la cristianización como justificación de la con-

quista, ni se presta atención alguna a las peculiaridades sociales o religiosas de los araucanos. Si bien es cierto que los autores hasta ahora tratados «hispanizaban» a veces considerablemente a los indios, al menos procuraban representar en el escenario una cierta forma de ser diferente. En González de Bustos los indios no adoran ya ni siquiera al dios Eponamón, o, sin ir más lejos, al Sol, sino sencillamente a Apolo. El fenómeno de que muchos indios estuvieran al corriente de la mitología griega y romana se encuentra frecuentemente. Pero por lo demás, en ningún otro autor hallamos un «no-querer-comprender» tan manifiesto como en González de Bustos.

Pero, ¿qué motivos hay para que surja una comedia tan superficial? Por desgracia es muy poco lo que se conoce de la persona del autor como para poder considerarlo, con sus obras, representativo de su tiempo. Si González de Bustos era simplemente un autor poco dotado, es algo que no interesa en este contexto, en el que no se investiga tanto la calidad literaria como las causas histórico-sociológicas. En general, se puede decir que en la segunda mitad del siglo XVII —excepción hecha de Calderón— no se escribieron ya grandes obras. Esta decadencia cultural de España —si es que se puede hablar de decadencia «cultural»— va unida, como es sabido, a la decadencia política y económica. En este sentido parece que *Los Españoles en Chile* es una obra típica de su tiempo. Y seguro que no es casualidad que en un período en que España no salía victoriosa de ningún enfrentamiento político o bélico, un material que provenía de un poema heroico degenerara en simple pieza de entretenimiento. Probablemente habría resultado ridículo e incluso también anacrónico querer festejar a lo grande en una época marcada por los fracasos una conquista que había sucedido hacía 100 años. Una sencilla obra de entretenimiento podía satisfacer mucho más que un gran drama heroico las espectativas de un público que ya no tenía motivos para estar orgulloso de sus hazañas nacionales, y que quizás quería simplemente olvidar. Hacia 1650 parece haber pasado definitivamente en España la época en la que podía existir un tratamiento serio de los problemas de la conquista. El tema de América evidentemente ya no tenía ningún valor en sí, no era ya de actualidad política, y también en el escenario acabó por transformarse en un elemento exótico de decoración.

VI

LA TRILOGÍA DE LOS PIZARROS, DE TIRSO DE MOLINA

Aparte del ya mencionado Juan Ruiz de Alarcón que procedía él mismo de Méjico, ningún otro dramaturgo del Siglo de Oro tuvo una relación personal tan directa con América como el monje mercedario fray Gabriel Téllez, más conocido por el seudónimo de Tirso de Molina. En 1616 se embarcó en Sanlúcar de Barrameda en dirección a Santo Domingo, en la isla de La Española, donde pasó casi dos años como predicador [1]. Pero de manera semejante a Alarcón, cuya única «obra de América» es una parte de *Algunas hazañas del Marqués de Cañete,* el Nuevo Mundo no parece haber ejercido ningún influjo inspirador en Tirso. Pues la trilogía de Pizarro no la escribió por iniciativa propia sino sólo cuando las circunstancias exteriores le dieron el impulso para ello.

En 1626 el padre mercedario, al que dos años antes se le había prohibido escribir comedias y permanecer en Madrid [2], tomó posesión de su cargo como comendador en el convento de Trujillo, el mismo lugar donde residía la familia de Pizarro y de Orellana. Allí, con toda seguridad, entró en contacto con esta familia que protegía decididamente el monasterio por medio de donaciones. Justo por entonces los Pizarro y Orellana intentaban recuperar el título de marqués de Indias que Carlos V había otorgado a Francisco Pizarro en 1537 y que por diferentes motivos se había perdido durante las luchas por el poderío del Perú. Con este fin hicieron diferentes peticiones al rey que culmi-

[1] J. Sanz y Díaz, *Tirso de Molina. Estudio y antología,* Madrid, 1964, pp. 23-24.
[2] *Ibidem,* pp. 28-29.

naron en el escrito *Varones ilustres del Nuevo Mundo,* de Pizarro y Orellana, pensado como la más completa justificación al respecto [3]. Aunque no se pueden presentar pruebas claras de una conexión directa entre la trilogía de Tirso de Molina y los *Varones ilustres del Nuevo Mundo,* es evidente que este autor escribió sus tres comedias con la misma meta: la rehabilitación de la familia Pizarro, si bien es cierto que debió permitirse algunas libertades [4]. A Tirso probablemente no le vino mal esta oportunidad de rehabilitar figuras históricas que habían sido acusadas en la corte, en parte justificada y en parte injustificadamente, viéndose por ello privadas de sus títulos. Pues, de esta manera, tenía la posibilidad de *ajustar cuentas* con las intrigas que él mismo había padecido en Madrid, y por las que había sido desterrado de la capital [5].

Las tres obras de teatro se ocupan respectivamente de cada uno de los hermanos Pizarro. La primera, *Todo es dar en una cosa,* trata sobre Francisco, el conquistador del imperio inca; la segunda, *Amazonas en las Indias,* de Gonzalo, que murió como traidor desleal; y la tercera, *La lealtad contra la envidia,* de Fernando, que igualmente estuvo bajo sospecha de felonía y por ello pasó gran parte de su vida en prisión [6]. En la primera obra, Tirso quiso revestir de un cariz noble el nacimiento ilegítimo de Francisco Pizarro. En la segunda y en la tercera, poner de relieve la fidelidad al rey y a la patria de los dos hermanos Pizarro, Gonzalo y Fernando. A simple vista queda claro que a Tirso no le interesaba especialmente la exposición de los problemas americanos, aun cuando las contiendas entre los conquistadores tienen en Perú un carácter específicamente colonial: si eran posibles era porque el poder central estaba demasiado lejos para poder intervenir con rapidez y efectividad. El problema de la felonía no se podía plantear tan fácilmente

[3] O.H. Green, «Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina», *Hispanic Review,* IV/3, 1936, 202/203.

[4] S. Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina,* Poitiers, 1971, pp. 371/372.

[5] Cfr. M. Gleeson O'Tuathaigh, «Tirso's Pizarro Trilogy: A Case of Sycophancy or Lese-Majesty?», *Bulletin of the Comediantes,* 38, 1986, pp. 63/64. También Gaspar de Avila critica en su obra *El valeroso español y el primero de su casa* las intrigas en Madrid. En este caso el «afligido» es Hernán Cortés.

[6] Para las tres obras he empleado la edición de la BAE, tomo CCXXXIX, *Obras de Tirso de Molina,* V, edición y estudio preliminar por María del Pilar Palomo, Madrid, 1979, pp. 275-437.

en la Península Ibérica, dado que el Estado disponía de medidas disciplinarias y de castigo más efectivas que en las lejanas colonias. Con todo, América sólo le sirvió a Tirso como *pieza de decorado*, como segundo plano casi casual y, aun así, no lo utiliza frecuentemente: de las tres obras, sólo la segunda transcurre totalmente en el Nuevo Mundo y, de la tercera, sólo el segundo acto. A pesar de ello, se encuentran algunas manifestaciones que informan sobre la visión que Tirso tenía de los indios y acerca de su opinión sobre la conquista.

En una primera consideración de las dos partes de la trilogía que transcurre en América, llama la atención el hecho de que los indios jueguen un papel de todo punto irrelevante. Así, en *Amazonas en las Indias* no interviene ni un solo indio aunque la comedia se representa en su totalidad en América. Esto resulta extraño si se tiene en cuenta que Tirso pasó dos años en las Antillas; lo que en todo caso indica es que, para él, la relación entre indios y españoles estaba lejos de ser el punto de mayor interés. En la obra nombrada, las amazonas asumen la parte de los *otros*, de lo exótico, de modo que toda aparición de *americanos verdaderos* no tiene ya sentido. Esto se justifica ciertamente por la construcción dramática de la acción, destinada a mostrar la lealtad de Gonzalo Pizarro. Con este fin, las amazonas asumen algunas funciones dramáticas para el transcurso coherente de la obra [7], funciones que difícilmente habrían podido realizar los indios a los que Tirso no tenía en gran estima. Junto a su papel como oráculo que ve en el futuro, las dos amazonas Martesia y Menalipe enriquecen la comedia con un componente erótico: evidentemente, no son sólo valientes y fuertes, sino también bellas, y representan un posible objeto de deseo para los conquistadores españoles. Ellas deben inducirles a la tentación, en especial a Gonzalo Pizarro y a Francisco de Carvajal; pero éstos no sucumben. No se dejan cegar por el encanto de las amazonas: rechazan su oferta de compartir con ellos su reino en el Amazonas, permaneciendo fieles al rey de España [8]. No todos los españoles eran capaces de poner resistencia ante la idea de fundar un reino propio en un lugar tan apartado de la Península Ibérica. Figuras trazadas con rasgos negativos, como Diego de Almagro, aspiraban justamente a eso [9]. Así pues, con Tirso, al

[7] M. Gleeson O'Tuathaigh, «Tirso's Pizarro...», *op. cit.*, p. 69.
[8] *Amazonas en las Indias, op. cit.*, p. 344.
[9] *Ibidem*, p. 347.

igual que con Lope, nos hallamos ante una situación en la que aparecen conjuntamente conquistadores buenos y malos. Los buenos son, como siempre, servidores leales al rey, moralmente íntegros y buscan sólo extender la fe y la gloria de España. Los malos —es casi superfluo repetirlo— muestran avidez de oro y son desleales.

Pero en Tirso hay que añadir en la caracterización de los *buenos* conquistadores un nuevo aspecto que no conocíamos en Lope ni tampoco en los otros autores tratados hasta aquí, sobre todo en lo que se refiere a la valoración del pueblo indio. Para el mercedario, los indios no son personas equivalentes a ninguno de los españoles sino, en muchos sentidos, inferiores a éstos por naturaleza. Si se comparan los héroes de Lope —como por ejemplo don García Hurtado de Mendoza o Colón— con los de Tirso, la diferencia salta a la vista. Ni don García ni Colón querían llevar a los indios a la servidumbre, aun cuando al fin y al cabo salían vencedores de la lucha contra éstos y aunque el autor les asignaba en general una categoría moral más elevada. La visión de Tirso en este punto es totalmente diferente. Así, en *Las amazonas en las Indias*, Francisco de Carvajal —que al lado de Gonzalo Pizarro puede considerarse como el segundo héroe positivo de la obra—, cuando se entera que el virrey Blasco Núñez ha promulgado nuevas leyes para la protección de los indios, grita encolerizado las siguientes palabras:

> Notificó en Panamá
> Blasco Núñez, como digo,
> las severas ordenanzas.
> No habemos de tener indios;
> no ha de haber encomenderos;
> [...]
> llevar para el beneficio
> de minas los naturales
> será criminal delito.
> [...]
> Todo esto ocasiona el celo
> de escrupulosos caprichos;
> todo esto inventan ociosos;
> todo esto causan arbitrios [10].

[10] *Ibidem*, p. 359.

Tirso critica aquí una corte en la que las intrigas y la envidia eran elementos decisivos. Carvajal critica intentando tomar la apariencia de un competente economista, por expresarlo a grandes rasgos. Con el gesto del especialista, rechaza los argumentos que apelan a la humanidad como fantasías ajenas a la praxis. Pero éste no es el único pasaje en el que Carvajal expone tales puntos de vista. En otro lugar —exactamente cuando intenta convencer a Gonzalo Pizarro, quien, al igual que un Cincinnatus, se encarga pacíficamente de su finca, para luchar contra los ineptos gobernadores de Lima—, defiende de nuevo el sistema de encomiendas, esta vez, por cierto, con otros argumentos:

> Nuestra ley, cuyos principios
> saben los indios apenas,
> ¿podrá en ellos ser durable
> si en su libertad los dejan,
> aun viviendo encomendados
> a españoles, que refrenan
> su superstición antigua
> y nuestra fe les enseñan?
> Buscan de noche las guacas,
> y entre los riscos y cuevas
> idólatras sacrifican
> a los brutos y a las piedras.
> ¿Qué harán, pues, cuando les falten
> los dueños a quien respetan,
> y con libertad dañosa
> ejerciten sus blasfemias? [11]

El punto de vista de Carvajal se corresponde aquí totalmente con el de Tirso, el cual defiende en cualquier parte de sus dramas la moral y el orden: según este punto de vista, es necesaria una actitud dura frente a los indios pues sin sus señores *naturales* recaerían en su antigua religión, es decir, en su perdición. Como Torre y Sevil, Tirso piensa que si las autoridades coloniales no determinaran y controlaran totalmente la existencia de los indios, éstos frecuentarían clandestinamente sus antiguos lugares de culto. Junto a los argumentos económicos nombrados

[11] *Ibidem*, p. 364.

más arriba de que los indios eran necesarios para la subsistencia de la economía colonial, aparecen ahora los teológicos tal como los conocíamos ya de Sepúlveda, del que Tirso se confiesa seguidor.

Tirso no defendía una explotación desenfrenada de los indios sino una sociedad con una rígida división jerárquica en la que cada uno conociera su puesto y donde los que ocuparan un lugar social más elevado procuraran el bien de los otros [12]. Pero no sólo emprende la defensa de este orden social frente a los intrigantes de la corte sino también frente al enemigo exterior los Estados que, por medio de la *Leyenda Negra*, trataban de negar a España el derecho moral a las colonias. Así, Fernando Pizarro, el héroe de *La lealtad contra la envidia*, dice tras la victoriosa batalla de Cuzco, en la que la Virgen María y Santiago intervienen en el curso de la guerra a favor de los españoles:

> No habrá duda
> desde hoy, contra envidia tanta,
> de que esta conquista es santa,
> pues Dios nuestra empresa ayuda;
> la lengua del que se atreve
> a decir, torpe y aleve,
> que injustamente poseemos
> este imperio, ya tenemos
> fe que lo contrario pruebe.
> No ayuda a la tiranía
> Dios, que a la inocencia ampara.
> [...]
> Si arguyere la herejía
> del holandés rebelado
> contra esto, del cielo armado
> Diego, asombrando sus ejes,
> con llamas castiga herejes,
> que es inquisidor soldado [13].

[12] *Cfr.* al respecto las palabras de Carvajal, op. cit., 3. acto, escena 11, pp. 371/372, cuya interpretación es, sin embargo, difícil, pues en ese momento Carvajal, antes fiel al rey, se pasa al apoyo de un propio imperio en Perú. Este cambio de opinión se hace plausible para el espectador por la mala política del virrey y su injusta actitud frente a Gonzalo Pizarro. Por otra parte, debe ponerse de relieve la actitud leal del protagonista hasta el final. A pesar de todo, a mi modo de ver, en estas palabras se puede observar el propio punto de vista de Tirso sobre el estado colonial ideal.

[13] *Op. cit.*, p. 407.

Semejantes invectivas contra los adversarios políticos y religiosos desde el teatro, que era un medio de propaganda de primer rango, son típicas de la época. Por una parte, nos encontramos en plena Guerra de los Treinta Años, y por otra, no ha pasado mucho tiempo desde la pérdida y reconquista de Bahía en Brasil (1624-1625) [14]. Por ello no sorprende en absoluto que se hiciera objeto de la crítica justamente a Holanda, por lo demás encarnación de la herejía para la católica España. Pero la parte contraria tampoco permanecería en silencio. Si la *Leyenda Negra* se había propagado hasta entonces sobre todo en tratados teóricos y en folletos [15], será precisamente en esta época cuando haga su aparición en el teatro inglés. La primera obra cuya materia es puramente *americana* se nos ofrece en *The Cruelty of the Spaniards in Peru*, de William Davenant, del año 1656 [16]. Esta obra muestra al comienzo la felicidad en que vivían los indios; a continuación, la guerra fratricida de los últimos incas; y por último, la conquista por los españoles y la subsiguiente esclavización del pueblo indígena americano. Al final aparece en el horizonte la flota inglesa que promete esperanza para los indios [17].

Tampoco el teatro español se queda atrás, como muestran claramente los anteriores versos de Tirso, y responde con la misma moneda despachando tales inculpaciones como propaganda difamatoria y exponiendo la conquista española de Centro y Sudamérica como deseada por Dios. En algunas obras se glorifica a Cortés como *anti-Lutero*: mientras en Europa muchas almas quedaban a disposición del demonio por mediación de Lutero, la Iglesia Católica, y con ella el *cielo*, ganaba todo un continente mediante las conquistas de Cortés. En *El valeroso español y primero en su casa*, de Gaspar de Ávila, se dice sobre él:

[14] *Cfr.* P. Aguado Bleyle, *Manual de Historia de España*, tomo II: *Reyes Católicos-Casa de Austria (1474-1700)*, Madrid, 1974 (11), p. 888. La recuperación de Salvador da Bahia, fue uno de los pocos éxitos militares de España en el siglo, y por ello fue utilizado también literariamente. Cfr. L. de Vega, *El Brasil restituido*, G. de Solenni, *Lope de Vega's «El Brasil restituido»*, Nueva York 1929; J.A. Correa, «Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos»: Parte treinta y tres de comedias, etc. Madrid, 1670.

[15] *Cfr.* F. Gewecke, *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart, 1986, pp. 240-245.

[16] A. Harbage, *Sir William Davenant. Poet, Venturer*, 1606-1668, Philadelphia, 1935, pp. 126/127.

[17] E.W. Palm, «El indio como objeto del teatro. El teatro de la restauración inglesa y la ópera de Purcell», *La imagen del indio en la Europa Moderna*, *op. cit.*, pp. 86-89.

El mismo día nació,
Según dicen, que salió
Lutero a inquietar el mundo;
[...]
Pues más almas dio en un día
Cortés a Dios que en un año
Lutero a su ciego error [18].

Para casi todos los autores españoles del siglo XVII, España ha sido elegida por Dios para conquistar el Nuevo Mundo y esta predestinación divina se manifiesta por todas partes en los milagros que habrían sucedido en el curso de la conquista en beneficio de los españoles. Pero en estas obras no sólo es la elegida para la conquista por motivos religiosos; también se arguyen los nacionales. Así, la cadena de antepasados de las personalidades destacadas entre los conquistadores se remonta hasta los godos. En *La lealtad contra la envidia* se procede así con los hermanos de Pizarro en varios de sus pasajes [19], dejando de lado que casi todos eran de diferente madre y que sólo eran hermanastros; pero la verdad histórica no supone el punto de partida de la acción dramática en la trilogía de Tirso o se tiene en cuenta sólo raramente [20].

En correspondencia con la finalidad de la trilogía, a saber, la limpieza del nombre de Pizarro, los indios y las circunstancias reales en América juegan sólo un papel secundario. Sólo en dos escenas parece haberse confrontado Tirso algo más profundamente con la realidad americana: en la descripción de la *Expedición a la tierra de la canela*, en la segunda obra, y en las palabras de Piurisa en la tercera. En la *Expedición a la tierra de la canela*, Tirso se apoya en el capítulo correspondiente de la *Historia general* del Inca Garcilaso de la Vega [21]. En este discurso, que de nuevo es expuesto por Francisco de Carvajal, Tirso

[18] *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, BAE XLIII, Madrid, 1951, p. 568; la comedia *La sentencia sin firma* es en realidad la misma obra, cfr. G. de Avila, *Comedias*, edición, prólogo y notas de M.C. Hernández Valcárcel, Murcia, 1990, p. 35.

[19] *Op. cit.*, p.381.

[20] A.B. Dellepiane de Martino, «Ficción e historia en la "Trilogía de los Pizarros" de Tirso», *Filología*, IV, 1952-53, 49-168.

[21] *Ibidem*. 100-109. Cfr. F. Morales Padrón, *Historia del descubrimiento de América*, Madrid, 1990(5), pp. 576-581.

describe de forma detallada y digna de crédito el paisaje, el clima, y sobre todo, los terribles trabajos que tuvieron que tomarse Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana, los soldados españoles y, especialmente sus servidores indios que morían a centenares para llegar a la tierra de la codiciada canela [22].

Por otra parte, más interesantes para nuestro contexto son las palabras de la india inca Piurisa en *La lealtad contra la envidia.* En un largo monólogo [23], que recuerda a las palabras de Fresia o de Galvarino en el *Arauco domado* de Lope, cuando no a las de Laurencia en *Fuenteovejuna*, llama al valor de los incas derrotados, recuerda a los dioses de sus antepasados y traza una imagen sombría de lo que sería de ellos si fueran totalmente vencidos. Sarcásticamente, llama a sus compatriotas:

> Volveos, cobardes, servildos
> como esclavos, pues no sois
> como hombres para vencerlos;
> llevad a cuestas desde hoy,
> yanaconas de sus damas,
> las andas en que su amor
> os transforme en simples brutos
> incapaces de razón.
> Cultivaldes vuestros campos,
> coman de vuestro sudor
> regalos, que a vuestros padres
> en herencia el cielo dio [24].

De manera semejante a Galvarino, Piurisa describe aquí exactamente esa imagen futura que se haría realidad para muchos indios. Ellos prevén su destino, actúan en correspondencia con su religión y con sus tradiciones pero finalmente siempre son vencidos. Esto podría explicarse sólo a través de la fe inamovible en la propia religión católica, junto a la cual pasan en definitiva a un segundo término los restantes valores ensalzados en el Siglo de Oro como el amor a la patria,

[22] *Amazonas en las Indias, op. cit.,* pp. 350-354.
[23] *La lealtad contra la envidia, op. cit.,* pp. 416-417.
[24] *Ibidem,* p. 416.

la sujeción a las costumbres y tradiciones, etc. Tirso se muestra aquí, sin duda, mucho más seguro de su posición que otros autores, y la defiende mucho más enérgicamente, como se ha visto en los ejemplos anteriores.

VII

MISIÓN Y MUNDO COLONIAL EN CALDERÓN

Un cuarto de siglo después de que Tirso escribiera su Trilogía de Pizarro, uno de los más conocidos autores del Siglo de Oro se ocupaba de nuevo con el tema de América: en 1651 escribió Calderón su obra *La Aurora en Copacavana* [1]. Aproximadamente por la misma época recibió la orden sacerdotal. En casi todas las obras de este período de creación trata de presentar temas teológicos en el escenario, y *La Aurora en Copacavana* no supone una excepción. No se trata de una «comedia de santos», como la *Vida y muerte de San Luis Bertrán* de Gaspar Aguilar, en la que se representa la vida de un santo, sino más bien de una especie de auto sacramental, aun cuando la obra se compone de tres actos, y no tiene por asunto el sacramento de la eucaristía. A Calderón le importa mucho más que mover a los espectadores a la imitación de un modo de vida ejemplar y santo, el intento de dar una explicación acerca de cómo pueden verse la conquista y la colonización de los territorios recién descubiertos dentro de un plan divino de salvación.

Ya en el título queda claro que se trata de la llegada de la religión cristiana al Nuevo Mundo. *La Aurora en Copacavana* no significa otra cosa que la llegada e inicios del cristianismo en el Nuevo Mundo, representado como *pars pro toto* por Copacabana, situada junto al lago Titicaca.

[1] P. Calderón de la Barca, *La Aurora en Copacavana*, BAE XIV, Madrid, 1945. Para la época de creación de la obra remito a: A. Pages Layarra, «El Nuevo Mundo en una obra de Calderón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 170, 1964, 300.

Para la representación escénica de este acto de difusión de la fe, Calderón eligió como punto de partida la leyenda del origen del santuario de María en Copacabana, a las orillas del lago Titicaca. El acontecimiento dramático sigue su curso ante el telón de fondo de la conquista del imperio de los incas por Francisco Pizarro [2]. Pero se atiene relativamente poco a la realidad histórica en la elaboración de este tema. Personajes como Francisco Pizarro, Diego de Almagro o el rey inca Huascar, se convierten en él en caracteres intercambiables que podrían ser sustituidos arbitrariamente por otros nombres de conquistadores y de indios. Las figuras principales de la obra no son, a saber, las que acabamos de nombrar sino los indios Guacolda y Yupangui [3].

Ya desde el principio encontramos en escena a los dos protagonistas. Ante el telón de fondo de una fiesta en la playa de Túmbez [4] en honor del dios del sol, lo cual supone una especie de contrapunto para la posterior llegada del *sol cristiano*, se origina una historia de amor entre Guacolda y Yupangui. Ambos provienen de la clase alta india: Yupangui es un consejero de la alta nobleza del rey Huascar y Guacolda una sacerdotisa virgen del dios del sol, una especie de vestal. Desde el principio está claro que el amor de ambos no va a consumarse inmediatamente porque el propio rey Huascar se interesa también por la sacerdotisa. Este conflicto amoroso, que sirve como fuente principal del entramado de la acción dramática, transcurre ante el telón de fondo del encuentro de los españoles y los indios en Perú. Pues la fiesta en honor del dios del sol y del rey de los incas, que, como descendiente directo de esta suprema divinidad, recibe igualmente cierta adoración, queda repentinamente interrumpida por la aparición de los españoles. De manera semejante a lo que ocurría en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope [5], también los indios de Calderón se asustan al prin-

[2] Para las fuentes utilizadas por Calderón, remito igualmente a A. Pages Layarra, «El Nuevo Mundo...», *op. cit.*, 314-315.

[3] La figura de Yupangui está más o menos documentada históricamente: según diferentes crónicas e informes, debió ser él el que creó la estatua de la Virgen que se venera hasta nuestros días en el santuario de Copacabana. Cfr. A. Pages Layarra, «El Nuevo Mundo...», *op. cit.*, p. 300.

[4] Se trata del lugar que hoy se escribe «Tumbes», situado al noroeste de Perú, en la costa del Pacífico. Francisco Pizarro debió haber conquistado el imperio inca a partir de allí.

[5] *Op. cit.*, 2. acto, pp. 147-148.

cipio de los barcos españoles, que eran objetos para ellos totalmente desconocidos a los que toman por monstruos. De los indios, sólo Huascar y Yupangui no emprenden inmediatamente la huida cuando el soldado Candía, enviado por Francisco Pizarro, se aproxima a la orilla en una barca. Éste tiene dos encargos que cumplir: por una parte, tiene que erigir una cruz en el territorio que acaban de descubrir, lo cual representa la llegada de la fe cristiana; y por otra, debe llevar ejemplares de plantas y animales desconocidos en España [6]. Una vez que ha ejecutado la primera y más importante parte de su misión, se encuentra con Yupangui que sale hostilmente al encuentro del intruso. Para el español representan un segundo peligro los animales salvajes, que eran víctimas destinadas al dios del sol y que han quedado libres tras la huida de los indios; a una orden de Huascar son azuzados contra el extranjero. Pero la fuerza milagrosa de la cruz protege a Candía contra estos dos peligros: al cacique Yupangui le resulta imposible disparar sus flechas y las bestias salvajes se transforman en animales mansos como corderos que adoran la cruz. Así, el soldado español puede cumplir su cometido y volver ileso al barco. Pero para aprender la lengua de los nativos, obliga todavía al indio Tucapel a ir con él. Tucapel, un habitante de la aldea inculto pero socarrón, asume el papel del gracioso de la obra.

Tras una escena alegórica intercalada, en la que la Idolatría exige venganza por la llegada del cristianismo a los territorios hasta el momento reservados para ella, los indios deliberan cómo deben reaccionar a la llegada de los españoles. La Idolatría les ordena en un oráculo sacrificar a una sacerdotisa virgen. En la obra esto representa una innovación en el culto a los dioses pues hasta ese momento no debían haberse producido sacrificios humanos [7]; pero justamente por medio de ello, la Idolatría quiere vengarse del cristianismo. Como era de esperar, la suerte recae sobre Guacolda. Tanto la sacerdotisa como sus dos pretendientes que se habían convertido en rivales por su amor quedan

[6] Aquí encontramos en el escenario un ejemplo del interés de las cortes europeas por buscar objetos exóticos para sus cámaras de arte y de maravillas.

[7] Los sacrificios humanos no eran tan frecuentes entre los incas como, por ejemplo entre los aztecas, pero también fueron practicados por ellos. Cfr. V.W. v. Hagen, «Inca Religion»: *Encyclopaedia Britannica, Macropaedia*, Chicago, etc. 1984, *sub voce* Inca Religión.

profundamente consternados con este destino, para ellos fatal, y piensan —cada uno para sí— cómo pueden apartar la amenaza del sacrificio que se cierne sobre Guacolda. Huascar encarga al fiel Yupangui salvar a Guacolda y conducirla secretamente a un lugar seguro. Yupangui se queda así ante un callejón sin salida: si salvaba a Guacolda la conseguiría su rey y rival Huascar pero si permanecía inactivo sería desleal al rey y Guacolda tendría que morir en el altar del sacrificio: en ambos casos estaba perdida para él.

Pero finalmente este problema se queda en nada pues la Idolatría amenaza responder a Huascar con terribles castigos a la salvación de Guacolda. Si quería conservar su reino la sacerdotisa tenía que morir en el altar del dios del sol. Como para el rey resulta más importante la continuación de su soberanía y de su dinastía que su amor hacia Guacolda anula la orden dada a Yupangui y ordena sacrificar a la sacerdotisa. Así, Yupangui puede, por lo menos, salvar a su amada para sí.

El escenario del segundo acto no es ya Túmbez sino Cuzco, que está siendo sitiado por los españoles bajo el mando de Pizarro. Por medio de numerosos ejemplos, se ilustra la profunda religiosidad de los mandos españoles a los que ayuda siempre la Virgen en las situaciones difíciles. Por medio de este socorro, consiguen finalmente conquistar la ciudad.

En la parte contraria se busca el motivo de esta derrota. Huascar hace responsable de ello a la huida de Guacolda y ordena con firmeza a Yupangui buscar a la sacerdotisa. Yupangui, que evidentemente estaba implicado en la huida, no piensa, claro está, en cumplir este encargo ni revelar el lugar donde se oculta Guacolda, a saber, en casa de Glauca, la mujer de Tucapel.

Poco tiempo después los indios intentan reconquistar Cuzco en un ataque nocturno. El fuego, que han atizado en la ciudad con sus flechas flamígeras, queda apagado por una nueva intercesión de la Virgen María. Yupangui, que es testigo de esta aparición, comienza a poner en duda su propia religión y a creer en la cristiana: la imagen de la madre de Dios se ha grabado de manera imborrable en su corazón.

Después de este ataque desesperado y finalmente fracasado, Huascar intenta buscar más concienzudamente a Guacolda. La Idolatría le ayuda a encontrarla induciendo a Tucapel a revelar el lugar donde se esconde la sacerdotisa. En consecuencia, encuentran a Guacolda y la

conducen al lugar del sacrificio. Pero en el momento en que debe morir en el altar intenta revocar la amenaza por medio de un ardid: afirma que ya está casada y por tanto no puede ser una víctima inmaculada para el dios del sol. Huascar, que toma esto por excusa, ordena la consumación del sacrificio. Entonces Yupangui confiesa abiertamente su amor por Guacolda y se hace pasar por su marido. Huascar tampoco lo quiere creer y ordena ejecutar a ambos. Pero una vez más interviene la Virgen María y salva a los amantes. Es significativo que fracasen cuando quieren sustraerse al peligro por medio de la astucia y que, sin embargo, sean salvados cuando defienden pública y sinceramente su amor.

Del segundo al tercer acto es necesario dar un gran salto en el tiempo. Perú ha sido conquistado y la mayor parte de los indios se ha convertido al cristianismo por mediación de la actividad misionera de las órdenes de los agustinos y de los dominicos. La acción de este acto a primera vista no tiene nada que ver con la de los dos precedentes, sobre todo si sólo se atiende al curso exterior de la misma. En lo esencial, la última parte de la obra trata de la lucha de dos familias indias, los Urisayas y los Anasayas. Ambas están organizadas en hermandades religiosas y quieren ver a su respectivo patrón protector como santo de toda la localidad. El espectador se convierte en testigo de los sucesos justo en el momento en que el virrey don Lorenzo de Mendoza visita el lugar de Copacabana. Éste se decide por los Anasayas que veneran a María como patrona dado que ella había actuado en favor de los españoles en la conquista del Perú, y dado que también había tenido lugar, en un acto de veneración de su nombre, un milagro floral. En esta lucha se refleja la polémica en torno a la veneración de los santos y de María, a la cual, según las enseñanzas de la Iglesia Católica, correspondía un lugar especial y privilegiado como Virgen concebida sin pecado original y como madre de Dios.

A la cabeza de los Anasayas está Yupangui, quien en su milagrosa salvación había prometido realizar una estatua para la madre de Dios. El primer intento de modelar una en arcilla le sale mal debido a sus insuficientes conocimientos artísticos. Tampoco le sale muy bien una segunda figura en madera. Pero cuando finalmente la termina, la Idolatría, que sigue haciendo de las suyas, incita a Tucapel a destruir la estatua de madera. Una vez que éste ha asolado el taller de Yupangui, de nuevo la Idolatría, a través de la calumnia, reaviva la lucha entre

los dos grandes clanes. El gobernador español consigue establecer la paz, pero Yupangui no puede ahorrarse la afrenta pública. Todos ven en su taller la malograda obra de arte. Con la última fuerza de su fe esculpe una nueva estatua y aunque vuelve a salirle mal la lleva al dorador. La Idolatría siembra en ella su última esperanza creyendo que una estatua tan fea provocaría más bien la burla de la fe, que la devoción religiosa. Pero también en esta ocasión interviene de nuevo la misma María. Justo cuando el gobernador y el virrey entran en la iglesia para ver la escultura, dorada pero tan fea como antes, aparece resplandeciente de maravillosa belleza. Como fin, dado que se celebra la fiesta de la Candelaria, el gobernador le pone a la estatua una vela en la mano: la luz del nuevo sol, del cristianismo, ha nacido definitivamente en Copacabana. La luz de la vela —al igual que el nombre Aurora en el título— representa por una parte a Cristo, y por otra a María [8].

A simple vista queda claro que a la obra le falta coherencia *externa*: los tres actos, cuya acción transcurre en diferentes lugares, a saber, en Túmbez, Cuzco y Copacabana, también están poco unidos entre sí, o no lo están en absoluto, desde el punto de vista del entramado dramático de la acción. Así, la de los dos primeros actos, cuya tensión se basa en lo esencial en el proyectado sacrificio de Guacolda, no tiene ninguna relación con la última parte, en la que Yupangui intenta realizar una estatua de la madre de Dios. En el terreno del acontecer dramático no se reconoce pues ningún hilo conductor y así hay que preguntarse de qué manera puede considerarse esta obra como unidad. Como solución de este problema no queda otra posibilidad que interpretar *La Aurora en Copacavana* como una obra alegórica. Ya se ha visto a partir de las observaciones al comienzo de este capítulo, que se trata de una representación alegórica de un problema teológico e,

[8] Este doble significado se funda en el también doble sentido de la fiesta de la Candelaria. Cuando María fue al templo 40 días después del nacimiento de Jesús (Lucas 2, 21-40), lo hizo por dos motivos: por una parte, según las leyes judías, las mujeres permanecían impuras durante 40 días después del nacimiento de un hijo, y tras este período tenían que acudir al templo para purificarse (Levítico 12, 2 ss.); y por otra parte, todos los primogénitos varones tenían que ser presentados al Señor, y redimidos por medio de una ofrenda determinada (Números 18,15). De ahí que esta fiesta eclesiástica tenga también dos nombres: Purificación de María y Presentación del Señor.

igualmente, en la misma obra queda claro en muchos pasajes que a Calderón le interesa primordialmente lo religioso.

Ya al comienzo del primer acto era perceptible que debía establecerse una comparación entre la religión de los incas y el cristianismo. Por una parte, la fiesta en honor del dios del sol y del rey de los incas en la playa de Túmbez, y por otra, la instalación de la cruz. En ello llaman menos la atención las diferencias entre las dos religiones que las apariencias comparables por lo cual, en los puntos esenciales, naturalmente se le da primacía al cristianismo. Estas diferencias y coincidencias se expresan a menudo en típicos conceptos barrocos, cuyo rasgo principal es, cómo no, la comparación de circunstancias a simple vista incomparables. En muchos momentos de la obra queda claro que incluso en la religión de los incas se anticipa lo cristiano y por tanto que para Calderón la religión pagana representa un terreno propicio para el cristianismo. Por medio de la llegada de los españoles, que en la obra sólo han de servir de transmisores de la fe católica, el mundo tan predispuesto de los indios encuentra su consumación. Los *buenos* de la sociedad india habían vislumbrado ya muy pronto que a su religión le faltaba la verdad definitiva. Así, Guacolda no quiere comprender cómo ella debe morir como ser humano por un dios que no ha muerto por ella:

> [...] ¿Es ley, di,
> Que un dios no muera por mí,
> Y que yo muera por él? [9]

La alusión a la muerte de Cristo en la cruz está clarísima. Pasajes de este tipo aparecen por doquier en la obra, y por ello se sobrentiende que los indios buenos serán al final salvados, esto es, ganados para la fe cristiana. El deseo principal en la obra de Calderón es narrar cómo se realiza esta salvación, si bien es verdad que no se da tanta importancia a la redención específica de los indios, como a la del hombre en general. Esta redención transcurre siempre según el mismo modelo, y las religiones paganas representan una especie de escalón preparatorio para el cristianismo. Según el punto de vista de Calderón

[9] *La Aurora en Copacavana, op. cit.*, p. 241

y de muchos teólogos de su tiempo, ciertas culturas —en lo esencial aquellas que posteriormente se han caracterizado como culturas elevadas—, por medio del don divino de la razón, estaban capacitadas hasta cierto punto para ver la verdad. Desde el principio de la obra se establecen paralelos entre la fe de los incas y el cristianismo. Desde la perspectiva católica, Dios se manifiesta aquí como creador del Universo y es también soberano sobre la Historia. Sólo así podía explicarse por qué todo un continente había tenido que esperar tanto tiempo la llegada del cristianismo. La voluntad divina se había manifestado ya antes —si bien no del todo— en la cultura y religión de otros pueblos. Así, se celebra la fiesta en la playa de Túmbez en honor del dios del sol, comparable a una especie de Dios Padre en el cielo, y al mismo tiempo en honor de Huascar, justamente el hijo de ese dios del sol [10]. Al principio del tercer acto se compara Copacabana con Roma: ambas eran centro del paganismo y ahora son santuarios cristianos [11]. Así se soluciona también el problema de la falta de coherencia de la obra: Calderón quería mostrar el camino de la *salvación* en toda su evolución, desde el comienzo pagano, en el que ya queda prefigurado lo cristiano, hasta el establecimiento definitivo del cristianismo que llena las formas paganas con espíritu divino. La voluntad divina de salvación del ser humano es, desde el punto de vista de Calderón, igual en todos los tiempos y lugares, sólo que las circunstancias humanas y temporales están sujetas al cambio [12]. Pero sólo la Iglesia, como instrumento de esta voluntad divina, puede traer la salvación definitiva a los hombres.

Para nuestra investigación no es necesario acercarse más a este problema de interpretación, aun cuando hace interesante y realmente comprensible la obra de Calderón. Por el contrario, es importante el hecho de que el deseo principal de Calderón no fuera escribir una obra sobre la realidad histórica de la conquista sino que sólo utilizara estas realidades, en cierto modo, con el fin de esbozar un modelo estructural para un problema teológico. Este modo de proceder es típico de la época y recuerda a *Los Españoles en Chile* de Francisco González de

[10] *Ibidem*, pp. 235-236.

[11] *Ibidem*, pp. 252-253.

[12] *Cfr.* M.L. Rowland, «Christian Archetypes and Divine Time in the New World: Calderon's "La Aurora en Copacavana"»; *Kentucky Romance Quarterly*, XV/3, 1968, 255-266.

Bustos. Por supuesto que ambos autores tratan temas totalmente diferentes, que a simple vista nada tienen en común, salvo el hecho de que la acción se desarrolle en América. A pesar de ello, se puede comprobar otra coincidencia decisiva: en ninguno de los dos casos se lleva a escena la conquista histórica como tema central sino que se utiliza sólo como telón de fondo ante el cual se muestra otro asunto. Si en González de Bustos ese asunto es una «comedia de enredo», en Calderón encontramos un drama de estructura alegórico-teológica. Así pues, ninguno de los dos se confronta ya con la realidad, sino que se desvían, uno hacia lo puramente divertido, el otro hacia lo puramente teorético. Esta actitud *introvertida*, como se concluye en el capítulo sobre *Los Españoles en Chile*, es típica de la decadencia general de España como gran potencia política y cultural.

Pero si Calderón utiliza la conquista sólo como telón de fondo para una obra alegórica, no por ello deja de resultar interesante para nuestro problema cómo se presenta justamente este telón de fondo pues alguna imagen de la vida en América tenía que haber tenido. Por de pronto, como en todos los autores tratados hasta ahora, se encuentran algunas decoraciones y requisitos que debían evocar el ambiente exótico de América. Aquí hay que citar de nuevo en primer lugar los nombres de los indios. Existen también referencias a plantas y alimentos desconocidos en Europa: así, por ejemplo, Tucapel menciona en una ocasión las «tortillas de maíz y chocolate» [13]. Pero esto se encuentra relativamente poco en Calderón, especialmente si se compara con la abundancia de americanismos en las obras de Lope.

La Aurora en Copacavana interesa para el asunto del presente trabajo porque nos muestra la vida de los incas antes y después de la llegada de los españoles. En ella se hace visible la transformación de la cultura y sociedad indias. Esta inmediata posibilidad de comparación no se da en ninguna otra obra. Claro, que no se debe creer que el mundo representado aquí tiene mayor semejanza con la situación real de Perú que el que se deja ver en otros autores; pero la obra de Calderón nos informa de cómo se imaginaba hacia mediados del siglo XVII la vida en las colonias americanas inmediatamente después de la conquista.

[13] *Op. cit.*, p. 249.

Si se observa a los dos protagonistas, llama inmediatamente la atención el hecho de que tras el bautizo cambien también sus nombres. Guacolda pasa a llamarse María en el tercer acto —casi era imposible imaginarlo de otra forma tras la milagrosa salvación por la Virgen María—; y Yupangui va a llevar el nombre de Francisco. El acto de sometimiento de una cultura a otra queda aún más claro cuando se observa la posición social de los dos protagonistas. Al principio se describe a Yupangui como un alto noble del círculo del rey y en el tercer acto nos sale al encuentro de muy otra forma. En las indicaciones de la segunda escena del último acto puede leerse lo siguiente:

> Yupangui, en traje humilde de español, con taller, herramientas y demás instrumentos de escultor, labrando una estátua tosca de madera, cuya altura ha de ser de una vara, poco más o menos [14].

De noble, vestido probablemente con riqueza, pasa a convertirse en un pobre y modesto artesano, ya que no artista, como se ve por el fracaso de su actividad como escultor. También la sacerdotisa Guacolda acaba siendo una simple ama de casa vestida a la española. En cierta manera, todavía les quedaba una posición elevada en el seno de la sociedad india, pues están a la cabeza del clan Anasayas y con ello de la hermandad de María. Pero esta posición carece de toda importancia y, a decir verdad, fue pensada como *parche* de consuelo pues el mando lo tenían las autoridades coloniales españolas, en nuestro caso, el virrey don Lorenzo de Mendoza y el gobernador de Copacabana, don Jerónimo Marañón. En la exposición de Calderón no se tiene más en cuenta la inversión de las relaciones sociales, y así, sus indios no tienen la más mínima intención de restablecer su anterior sistema social. Todo lo contrario, parecen totalmente satisfechos con la nueva situación. Emplean su energía sólo para rivalidades entre ellos, como puede verse claramente en la rencilla, que en alguna ocasión llega a las manos, por el santo patrón del pueblo. Si se prescinde de la intención de Calderón de presentar un contenido teológico de manera alegórica, todo esto transmite la impresión de que los indios involucionan, se convierten en niños pequeños que aceptan incuestionablemente el dominio de los

[14] *Ibidem*, p. 253.

adultos, esto es, de los españoles y entablan tan sólo pequeñas luchas entre ellos pues en definitiva no se puede ver de otra forma la discusión en torno a qué santo debía ser el patrón de Copacabana [15].

Desde nuestra óptica, el drama de Calderón puede verse como ejemplo de una profunda aculturación. La capa superior de la sociedad india queda sometida, su religión, totalmente destruida, y su cultura, en gran parte [16]. Pero con la involución de los indios Calderón no quería, con toda seguridad, dejar patentes esos efectos que hoy se nos presentan como negativos sino más bien dar un ejemplo del cristiano «debéis ser semejantes a los niños» [17] que se expone de manera conmovedora en la humilde conducta de Yupangui y Guacolda. Así pues, tras el sometimiento, los indios se convierten en piadosos niños cristianos y los efectos de la conquista se ven sólo positivamente. Todos los españoles que aparecen son representados, esta vez sin excepción, con rasgos positivos; desde Francisco Pizarro hasta el simple soldado Candía, todos son creyentes y leales; los problemas de la avidez de oro, del envilecimiento de las costumbres o de la felonía como los habíamos visto en Lope o en Tirso, no son mencionados por Calderón. Pero ésta tampoco era su intención pues él quería, ciertamente, escribir una obra teológico-alegórica sobre el plan de salvación de Dios. Debido al feliz desenlace de la obra —en la última escena de nuevo se canta, se baila y se festeja— no puede haber duda alguna de que Calderón no quería hacer una crítica de la realidad de la situación colonial. Pero cabe plantearse la pregunta de si acaso habría sido representable en una obra positiva otra vida colonial sin comprometer públicamente la situación colonial dominante. Dicho de otra forma, ¿habría sido posible dar a la obra un fin positivo sin dar por buenos los efectos de la conquista y del sometimiento de los indios? Si recordamos la *Vida y Muerte de San Luis Bertrán*, esta pregunta tiene que responderse con un

[15] Por supuesto que Calderón quería expresar algo más con ello, hacer una referencia al culto a los santos y a María.

[16] Desde luego, sólo se puede hablar de una completa aculturación cuando se acepta también la lengua del otro pueblo. No puede plantearse la cuestión de la lengua de los indios por motivos que se explican fácilmente en la praxis teatral; pues en una obra española se sobrentiende que los indios tenían que hablar castellano, también antes de la conquista.

[17] *Cfr.* Mateo 19, 13-15; Marcos 10, 13-16; Lucas 18, 15-17.

sí. En ella, la india Teolinda seguía siendo reina, y su soberanía permanecía, como el mismo San Luís afirma, intacta. Pero esta obra fue escrita aproximadamente unos 50 años antes que la de Calderón, y se sitúa, como hemos comprobado, en la tradición de la literatura cristiana utópica humanista. Es cierto que esta tradición no había desaparecido todavía en la segunda mitad del siglo XVII, como muestra la obra anónima *Sinapia* [18], pero Calderón no parece escribir desde este espíritu. No le interesan tanto los problemas acerca de cómo debe organizarse de la mejor manera posible la vida en común de los hombres como la salvación del alma individual desde el punto de vista católico.

En lo que se refiere al tipo de evangelización, hay dos direcciones contrarias enfrentadas; por una parte, la de la adaptación, como la hemos visto en Gaspar Aguilar; y por otra, la de la total adopción de la Iglesia Católica Romana, como ocurre en Calderón. Se podrían ver en ambas obras de teatro expresiones artísticas de la denominada «controversia de los ritos» que mantuvo muy ocupada a la Iglesia Católica en los siglos XVI y XVII. En ella se trataba igualmente de cómo se debía evangelizar. La orden de los jesuitas, por entonces todavía relativamente joven, defendía la opinión de que la religión católica debía adaptarse en lo que se refiere a las formas religiosas y a las tradiciones, a las respectivas circunstancias locales. Por medio de esta posición, los jesuitas habían obtenido grandes éxitos, sobre todo en China. Este principio de acomodación fue puesto en cuestión por los dominicos, rivales de los jesuitas. Ellos pensaban que la adopción de las formas locales de expresión religiosa amenazaban el mismo contenido de la fe y por ello defendieron enérgicamente una Iglesia Católica con rito latino de la misma forma en todo el mundo que tenía que ser como la central en Roma. Esta segunda posición se impuso finalmente también en la corte papal: el principio de la acomodación fue prohibido en sus puntos principales en 1645, 1704 y, definitivamente, en 1742 por los diferentes papas [19]. Con ello, la misión fue dificultada, sobre todo en Asia,

[18] La «Sinapia» es una utopía descubierta sólo hace poco, de la que se supone que procede de la segunda mitad del siglo XVII. El título hace ya referencia a que se trata de una utopía específicamente española: Sinapia-(H)ispania. *Cfr.* S. Cro, *Realidad y utopía*, *op. cit.*, pp. 177-220.

[19] *Cfr.* H. Tüchle, «Renouveau de l'Eglise, mission universelle et conversions, le monde baroque», *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, tomo 3: *Réforme et Contre-Réforme*, 345-350.

pero así se garantizaba la uniformidad tan anhelada por Roma y el centralismo unido a ella.

Calderón, que difícilmente se habría confrontado con este problema, ilustra en *La Aurora en Copacavana* más bien el camino de los dominicos, pues sus indios tenían que adaptarse en todos los sentidos a la expresión española del catolicismo.

Finalmente, en *La Aurora en Copacavana* se puede reconocer una actitud hacia la colonización ilustrativa de la España de mediados del siglo XVII. Por una parte, a Calderón ya no le interesan como tales los problemas sociales y políticos que habían surgido por medio de la conquista; los acepta como hechos y utiliza la temática sólo como medio de representación de una cuestión teológica que le interesaba. Sin hacerlo tema por sí mismo, muestra, sin embargo, una vida colonial en América, que significaba para los indios justamente el sometimiento total y la renuncia a sus propias formas religiosas, y en gran medida también a las culturales.

VIII

LA JUSTIFICACIÓN

Sólo unos pocos autores dramáticos españoles del Siglo de Oro escribieron sobre el tema de América y, sin embargo, entre ellos se encuentran los nombres más relevantes: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón. Y a su lado se sitúan autores menos conocidos como Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Fernando de Zárate o Gaspar de Ávila. Sólo de pocos se sabe por qué escogieron un *asunto americano* como tema para un drama. En algunos casos eran inducidos por *motivos europeos*. Un español partícipe activo en la conquista, o bien sus descendientes, al encargar una obra, buscaban erigirse un monumento literario. A este caso pertenecen casi todos los *dramas de la Araucana*, y también la trilogía de Pizarro de Tirso de Molina. Sólo en una obra se tiene la impresión de que América se sitúa en el punto de interés central, siendo los indios los verdaderos héroes, a saber, en *La belígera española* de Ricardo de Turia. Pero a pesar de estos puntos de partida diferentes, todos los autores tienen algo en común: la cuestión de la justificación de la conquista. Podían ver de manera totalmente negativa la conquista y sus consecuencias, o bien podían glorificar los hechos de los conquistadores europeos; en cualquier caso, a ninguno de ellos dejó de afectar este círculo de problemas.

La cuestión está presente desde comienzos del siglo XV, y es planteada en primer lugar por teólogos y juristas como Francisco de Vitoria, Las Casas o Sepúlveda. En el siglo XVI no se aborda abiertamente en las obras de teatro pero no porque no estuviera presente sino porque no había duda alguna en cuanto a su contestación. La mayoría de los autores de la primera mitad del siglo XVI consideraban en el fondo desastrosas las repercusiones de la conquista tanto para América como

para la misma Europa. Esto se muestra con especial claridad en el *Auto de las Cortes de la Muerte*, o en la negativa caracterización y valoración del indiano.

Debido a diferentes motivos, principalmente económicos y políticos, la actitud frente a las colonias del Nuevo Mundo se transformó hacia finales del siglo XVI. Las posesiones de Ultramar de la corona española se habían hecho demasiado importantes, como para que siguiera tolerándose una actitud abiertamente negativa. Pero este cambio de modo de pensar no desembocó en una glorificación de la conquista. El problema de la justificación persistía. A partir de la obra de Colón de Lope de Vega fue considerada como una hazaña nacional, pero en definitiva, no fue valorada positivamente en ninguna pieza. La cantidad de ejemplos en el campo de la literatura de entretenimiento que también dejan ver la cara oscura de la conquista muestra que, a pesar de la valoración en último término positiva de este hecho, no se estaba del todo seguro de ella. E igualmente, que el problema de si la conquista de América era o no justificable estaba presente en la conciencia colectiva. Al leer las obras se tiene siempre la impresión de que los autores se sentían obligados interiormente a justificar los hechos de los conquistadores.

En *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega –la primera obra que valora positivamente la conquista– esta obligación interior a la justificación se muestra sobre todo en la escena alegórica en la que la Idolatría reprocha a los conquistadores que quieran descubrir nuevos territorios sólo a causa del oro [1]. Este reproche no sólo no se debilita en la obra misma, sino que se manifiesta claramente en las figuras de Terrazas y Pinzón. La conquista se justifica por medio de dos argumentos: por una parte, los personajes que actúan de manera moralmente reprochable son sólo los que proceden de una clase social baja; y por otra, al final está siempre el gran objetivo –desde el punto de vista católico– de la cristianización del continente descubierto. El comportamiento de la clase alta permanece, bajo todos los conceptos, sin mancha; tanto a Colón como a la pareja real católica lo que les importa es la difusión de la fe católica y, unido inseparablemente a ella, la ampliación de la gloria de España. Esta constelación se encuentra también en las demás obras de Lope dedicadas a América.

[1] L. de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*», *op. cit.*, p. 134.

Y al igual que en Lope, también en Tirso de Molina, Ricardo de Turia, Gaspar de Ávila y los *nueve autores*, se encuentra presente la cuestión de la justificación. a pesar de la valoración básicamente positiva de la conquista que se deja ver en sus obras. Una y otra vez se aducen motivos por los que la monarquía española tenía derecho a la conquista de América. Como contraargumentos arguyen, bien una personificación del mal (Demonio, Idolatría, etc.), bien los mismos indios, la avidez por el oro, la lujuria o la crueldad de los conquistadores. Los argumentos de la denuncia son, en lo esencial, los de la *Leyenda Negra*. En este hecho parece fundarse el motivo de la posición de defensa de los autores españoles: frente a la *Leyenda Negra* tenían que responder de alguna forma. Los acosos que provenían básicamente de los países protestantes debían ser desmentidos, y fortalecida la propia autoconciencia.

Hay dos piezas de las aquí tratadas que no resultan fáciles de clasificar en la serie de obras que se ocupan principalmente del problema de la justificación. En Calderón y en González de Bustos la confrontación con los problemas de la época pasa a un segundo plano frente a una acción que nos distrae de ellos. En un caso se apela a un problema teológico, en el otro, al puro entretenimiento. Ni en *La Aurora en Copacavana* ni en *Los Españoles en Chile* importa una refutación de la *Leyenda Negra*.

En los otros dramas existen considerables diferencias en lo que se refiere al tipo y al peso de los argumentos aducidos contra la crítica a la conquista. Pues no en todos ellos se formulan con la misma vehemencia o con la misma fuerza de convicción. Donde más claramente se cuestiona el derecho de España a los territorios americanos es en *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila [2]. Ya en el primer acto, el jefe de los araucanos, Caupolicán, pregunta por el documento legal de las pretensiones de dominio españolas:

> ¿En qué fundan su poder
> criaturas contra criaturas? [3]

[2] La edición aquí utilizada proviene de J. Toribio Medina, *Dos comedias famosas...*, *op. cit.*, pp. 9-113.

[3] *Ibidem*, p. 17.

En el segundo acto, Colocolo —que encarna el tipo del hechicero viejo y astuto— lo expresa aún más claramente en una conversación con don García de Mendoza, bajo cuyo mando estaban los españoles. Este pasaje se podría calificar casi de «discurso sobre el dominio extranjero» [4]:

Por el Estado Araucano,
perdóname, (el más anciano
soy) vengo a decir,
si aquí es justo introducir
vuestro imperio soberano?
Y pues está en opinión
de sabio tu corazón,
que le dais, juzga prudente,
a nuestro espíritu ardiente
culto de otra religión
cuando es ya rigor impío
obedecer mandamientos,
de estranjero señorío,
que siempre han de estar exemptos
los actos del albedrío.
[...]
Si en más vida, ya sabemos
de las que quitado habemos,
que igualmente son mortales [5]
en todos, como inmortales
las almas que poseemos.
Y siendo así, ¿qué razón
fuera de injusta intención,
os determina y consiente
desta región de Occidente
tan amplia jurisdicción?
Si aquel primer hombre Adán,
como decís, en su afán
libre el mundo poseyó,
mostrad por donde os dejó
la tierra en que otros están?

[4] *Ibidem,* pp. 70-72.
[5] Esto es, los españoles (anotación del autor).

Y quedaré convencido,
si mostráis algún derecho,
la guerra puesta en olvido,
todo Arauco satisfecho
y Felipe obedecido.

No se hubiera podido formular con mayor claridad. Si todos los hombres nacen con los mismos derechos y poseen un alma inmortal, ¿cómo pueden algunos arrogarse el derecho de someter a otros, reinar sobre ellos e imponerles una religión extraña? No sólo desde nuestro actual punto de vista es interesante ver qué se responde a estas preguntas y reproches. En principio, don García da a entender que comprende totalmente los argumentos de los araucanos, y también sabe que se han sublevado por las excesivas exigencias tributarias españolas. A pesar de ello, según su punto de vista —que es también el del autor y el de toda la política oficial de la corona española— los españoles tendrían el derecho de su parte:

[...]
Si el Papa debe instruir,
también mi Rey oprimir
con fuerza, y tienen los dos,
como inmediatos de Dios,
poder para reducir.
[...]
Confieso que en ser mortales
venimos a ser iguales,
pero en el conocimiento,
en la Fe y en el intento
sin número desiguales [6].

Aquí Gaspar de Ávila se desvía de la doctrina católica al uso pues difundir la fe con fuego y espada, «con fuerza», según la mayoría de los teólogos no estaba permitido. En el siglo XVI Francisco de Vitoria manifestó claramente su opinión sobre este tema. Sin embargo, también se encontraban otros que derivaban directamente de la Biblia el

[6] *Ibidem*, pp. 72-73.

derecho a la conquista. La argumentación de un autor relativamente desconocido, contemporáneo de Lope de Vega, llamado Antonio Cervera de la Torre, nos va a valer aquí como representativa de esta otra posición. Cervera de la Torre era el confesor del rey Felipe II [7] y su obra *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que pasaron en la dichosa muerte del Rey nuestro señor don Phelipe segundo* [8] apareció tanto en lengua española como en latina [9], lo que le aseguraba una mayor difusión. En el capítulo 14, *De muchos ejemplos de reyes caritativos y limosneros, especialmente de su Magestad*, completa pasajes del Antiguo Testamento, de tal manera que puede demostrarse a partir de ellos un encargo divino directo a España:

> Esta gran magnificencia de los Reyes de España, en lo que toca respetar y enriquecer los Templos, la profetizó Isaías en aquellas palabras. «Las Islas apartadas y remotas me esperan», dice Cristo hablando con su Iglesia, y las naves españolas decretadas y señaladas *ab eterno*, «para que traiga tus hijos» de las Indias en ellas, «y su plata y oro, y este se dedicara a tu Dios, y al santo de Israel que te dio tanta gloria» como se ha visto en nuestros tiempos, que el primer oro que vino de las Indias, se dedicó a la santa iglesia de Toledo. Esta profecía de Isaías se ha cumplido, desde que los portugueses descubrieron las Islas Orientales, y el Almirante Don Cristóbal Colón las Occidentales, porque los Reyes de Castilla y Portugal han enriquecido los templos, y dádoles grandes rentas, pero ninguno de los Reyes pasados excedió en este particular al potentísimo rey y señor nuestro Don Felipe segundo, cuya muerte escribimos [10].

De manera semejante procede en el capítulo 17, recurriendo de nuevo a Isaías.

El punto esencial originario de la *Leyenda Negra*, la inculpación de que los conquistadores españoles en su búsqueda de oro y plata ha-

[7] *Cfr.* C. Ramírez y Arellano y Gutiérrez de Salamanca, *Ensayo de un Catálogo Biográfico de los Escritores etc.*, Madrid, 1894, *sub voce* Cervera de la Torre, Antonio.

[8] Valencia, 1599.

[9] *De felici excessu Philippi II etc.*, Freburg im Breisgau, 1609.

[10] A. Cervera de la Torre, *Testimonio auténtico..., op. cit.*, pp. 84 y ss. Los pasajes entre comillas proceden de Isaías.

bían sometido y explotado con violencia brutal a los aborígenes de América, no se desmentía en las obras. Pero esta denuncia se escamoteaba con el argumento de que «el fin justifica los medios», y con ello la cristianización vale como la más alta meta que hay que perseguir incondicionalmente. En el siglo XVII, en la época de la Contrarreforma, nadie ponía en duda que había que difundir la fe católica por todo el mundo; si para este fin era lícito emplear medios brutales, es algo sobre lo que tampoco en esta época había unanimidad. A la opinión de que también los indios profesarían la religión cristiana sólo por medio de la predicación, como se expresa en el *Auto de las Cortes de la Muerte*, se opone por ejemplo el punto de vista manifestado en *El Gobernador prudente*, de que había que cristianizar «con fuerza». Con frecuencia se argumentaba que, dado que los indios eran guerreros y crueles, a los españoles no les quedaba otra posibilidad que recurrir a las armas. Pero también en esta argumentación se puede comprobar en las obras diferentes grados de intensidad. Así, los indios de Lope son semejantes a los españoles, son igualmente hombres creados por Dios que solamente han sido inducidos al error por el demonio. En Tirso, por el contrario, no son seres de igual rango que los españoles e incluso tras el sometimiento tienen que ser mantenidos en una situación semejante a la esclavitud. Este punto de vista se expresa abiertamente en la trilogía de Pizarro.

Hoy nos causan un impresión aún más extraña por misantrópica, los pasajes en los que se les atribuye a los indios *en passant* un escalón más bajo en la «existencia humana». En la obra de Gaspar de Ávila, *El valeroso español y primero de su casa*, se les coloca casi al nivel de los animales. A Hernán Cortés, el héroe de esta comedia, se le reprocha no haberse comportado lealmente con el rey y haber dado muestras de crueldad frente a los indios cristianos. Este segundo argumento, al que se le concede mucha menos importancia que al primero, se funda en que Cortés había recurrido a indios cristianos para la construcción de su casa, como consecuencia de lo cual, habían muerto muchos de ellos. Este punto de denuncia se desmiente con una réplica que hoy nos parece cínica. El mismo príncipe Felipe –futuro rey Felipe II– defiende a Cortés frente a su padre, el emperador Carlos V, con las siguientes palabras:

> El costar el edificio
> Tantas vidas no es indicio

De ser Cortés desleal;
Que la muerte es natural,
Y entra en cualquier ejercicio;
Y si él pudo por sí mismo
Aumentar el cristianismo
En ellos [11], dichosos fueron
Esos que por él murieron
Tan cerca de su bautismo [12].

Este discurso de Felipe II en Gaspar de Ávila constituye en el teatro de la época un punto culminante único de misantropía.

Otras obras, en las que los indios sucumben siempre al final, teniendo que renunciar a su religión y cultura, los muestran, por el contrario, casi de igual rango que los españoles. Donde se expresa esto con mayor claridad es en las dramatizaciones de la *Araucana*, en las que, en lo que se refiere a valor y amor a la libertad y a la patria, los indios se igualan a los españoles. Su jefe Caupolicán apenas se diferencia en las propiedades de su carácter del capitán de las tropas españolas, don García de Mendoza. Esto se basa, por una parte, en la descripción de los araucanos del mismo Ercilla a quien se le hizo el reproche de haber dibujado con rasgos demasiado positivos a la parte contraria. Por otro lado, los autores de las obras tenían que representar a los indios como adversarios dignos de consideración si es que querían llegar a un conflicto dramático entre ellos y los españoles que fuera creíble [13]. Creo que este hecho es el punto decisivo para la valoración de la alteridad. Ya se ha mencionado al principio que casi ningún autor de los que aquí se consideran, con la excepción de Tirso de Molina, conocía el Nuevo Mundo, y por ello no podían representar la correspondiente forma de alteridad. Pero eran conscientes de que la cultura india no era idéntica a la española. Cómo llevaban esta supuesta *otredad* al escenario ha constituido el punto central de interés del presente trabajo. Pero junto a los conocimientos indirectos del Nuevo Mundo, tienen que considerarse todavía otros dos aspectos que limitaban la reflexión:

[11] Aquí se refiere a los indios.

[12] *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE XLIII, Madrid 1951, p. 579.

[13] Este argumento lo adujo ya Ercilla en su defensa.

el hecho histórico de que los españoles habían conseguido someter una gran parte de América, y el reconocimiento de la primacía absoluta de la religión católica. Sencillamente, era imposible representar a los indios como vencedores. Históricamente no lo eran y moralmente no podían serlo debido a esa primacía de la religión católica. El problema de la valoración de la alteridad de otras culturas estaba pues restringido a la cuestión de si los indios se representaban como adversarios de igual valor. Éste, desde luego, no es el caso de una parte de los autores, por ejemplo, de Tirso o de Gaspar de Ávila; y en algunos otros, como en Lope y en los *nueve ingenios* sólo en pequeña medida. Únicamente los dos autores valencianos, Ricardo de Turia y Gaspar Aguilar, representan a los indios como equivalentes a los españoles. En *La belígera española* la pareja de indios Guacolda y Lautaro son los verdaderos héroes, y en Gaspar Aguilar el sistema de sociedad indio es lo que hay que conservar *a priori*. En ellos no se puede hablar, desde luego, de un conocimiento del *otro*, pero sí del reconocimiento de que hay *otro*, y que éste no tiene que ser necesariamente valorado como inferior a lo propio.

FRIEDRICH POLLEROSS

AMÉRICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

I

LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN DE AMÉRICA

Relaciones de viajes e ilustraciones

Los primeros informes sobre el Nuevo Mundo –las cartas de Cristóbal Colón de 1492-1493 y las de Américo Vespuccio de 1502– fueron dados a conocer inmediatamente al sorprendido público con la ayuda de la nueva imprenta; estaban también provistos de ilustraciones. Los ilustradores, que trabajaban alejados del acontecimiento, eran por ello más fuertemente dependientes de *esquemas* que los descubridores [1]. Así, por ejemplo, para ilustrar el viaje de Colón a América en la *Historia general de las Indias* de López de Gómara [2] se recurrió, en 1554, a una xilografía de la edición española de Livio del año 1520, creada originariamente como descripción de un barco del lago de Constanza. Un año antes, en la *Crónica del Perú* de Pedro de Cieza de León, etnográficamente muy exacta, había aparecido Cuzco como una ciudad europea [3]; e incluso a comienzos del siglo XVII, en la crónica de la vida colonial de Diego de Ocaña, se representa todavía a los indios con armaduras y cascos españoles [4]. Igualmente, en las primeras repre-

[1] F. Gewecke, *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart, 1986, pp. 144 ss.; H. Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Londres, 1976, pp. 5 y ss.

[2] S. Sebastián, «El indio desde la Iconografía»: *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla 1990, 449.

[3] W.C. Sturtevant: «First Visual Images of Native America», F. Chiapelli ed., *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, tomo I, Berkeley etc. 1976, 429 y ss. (Ilustraciones).

[4] M.C. García Saiz: «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», *La imagen del indio..., op. cit.*, 430, Ilustraciones 4 y 5.

sentaciones genéricas de indios, por ejemplo, en una xilografía de un folleto de 1505, procedente del sur de Alemania [5], los sudamericanos, por sus largas barbas, les deben mucho más a los *salvajes* de los manuscritos medievales, que a la realidad, pues la falta de barba de los indios no es mencionada en las primeras cartas de Colón. No obstante, prescindiendo de esto, en esta primera fuente ilustrada, encontramos, al igual que en los textos, los rasgos esenciales de las proyecciones europeas en los hombres de fuera de Europa [6]. Así, las personas *bellas, morenas y bien formadas*, integradas en el paisaje, remiten a imágenes que se inspiran en las primeras impresiones pero también en concepciones antiguas de estados paradisíacos en una Edad de Oro. Por el contrario, la escena de amor de una pareja, y la representación de miembros humanos que cuelgan del techo, ilustran la libertad sexual y el canibalismo de los *salvajes*. La misma unión de realidad y ficción caracteriza las representaciones de personas y animales en los primeros mapas de América [7], como por ejemplo, en el mapamundi de Sancho Gutiérrez de 1551 (Biblioteca Nacional de Austria).

Los valores informativos de las fuentes ilustradas mejoran considerablemente por medio de los dibujos realizados *in situ*, a pesar de que sus autores eran al principio sólo aficionados. Éste es el caso del oficial español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés que viajó a América varias veces a partir de 1514. En 1526 publicó su *Sumario de la natural y general historia de las Indias* que contenía xilografías según dibujos del propio autor. También viajeros alemanes como Titus Neukomm o Hieronimus Köhler informan sobre Venezuela proveyendo sus cartas y relatos de viajes de dibujos realizados de propia mano *per memoriam* [8].

[5] G.G. Deak, «Picturing America 1497-1899», *Catálogo de exposición*, Princeton 1988, Catálogo n.º 4.

[6] K.H. Kohl, Introducción: *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlín, 1982; M. Erdheim, «Zur Ethnopsychoanalyse von Exotismus und Xenophobie», *Exotische Welten - Europäische Phantasien, Catálogo de exposición*, Stuttgart 1987, pp. 48-53.

[7] H. V. Kügelgen Kropfinger: «El indio ¿bárbaro y/o buen salvaje?», *La imagen del indio..., op. cit.*, 457-487.

[8] W. Neuber: «Imago und Pictura. Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars Memorativa und Emblematik (am Paradigma des «Indianers")», W. Harms ed. *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart, 1990, 248 y ss.

En torno a 1550 fueron realizados en el círculo del misionero Las Casas seis dibujos de mejicanos, entre ellos una mujer que prepara chocolate. Se incluyeron, junto con copias de ilustraciones realizadas por artistas nativos, en el Código de Tudela, una obra etnográfica atribuida a Andrés de Olmos [9]. Procedentes de un ámbito semejante son los dibujos coloreados, ingenuos pero fieles en los detalles, de la *Historia de las Indias*, redactada hacia 1580 por el dominico Diego Durán que se destaca por «la íntima comprensión de la cultura india, lo que no consiguió ningún otro en el siglo XVI» [10].

Los primeros impulsos artísticos

Tan importantes como los dibujos creados en América fueron las representaciones de los indios y de los productos de exportación americanos realizadas en Europa. En la primera época encontramos dos pintores del círculo de artistas en torno al emperador Maximiliano I: Hans Burgkmair *el Viejo* y Alberto Durero. Al primero le debemos probablemente el dibujo de unos indios con escudo mejicano, falda y ornatos de plumas, y una xilografía para el «Triunfo» del emperador Maximiliano I. En ella enriquece la acuarela de Albrecht Altdorfer *La gente de Calicut* con realidades sudamericanas (lámina 22). Por otra parte, Durero dibujó en 1515 a un brasileño en el libro de oraciones de Maximiliano que, al igual que el de su colega, reproduce la indumentaria de un Tupinambá, «con tanto cuidado y exactitud, que hay que suponer un conocimiento directo de piezas procedentes del Nuevo Mundo» [11]. Sin embargo, esto sólo se puede probar en el año 1520, cuando vio, con motivo de su visita al emperador Carlos V en Bruselas, los tesoros recién llegados de Méjico:

> También he visto las cosas que le han traído al rey desde el nuevo país del oro: un sol totalmente de oro, de una braza entera de ancho,

[9] W.C. Sturtevant, «First Visual Images...», *op. cit.*, 424 y ss.

[10] T. Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen,* Frankfurt/Main, 1985, p. 240; Códice Vit 26-11 de la Biblioteca Nacional en Madrid.

[11] H. Honour: «Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt», K.H. Kohl, *Mythen der Neuen Welt..., op. cit.,* pp. 25 y ss.

Lámina 22. 'Gente de Calicut' en el «Triunfo» del emperador Maximiliano I, 1516-1518.

> igualmente una luna totalmente de plata, también así de grande, igualmente, dos cámaras llenas de armamento de lo mismo, igualmente, armas suyas de todo tipo, arneses, cañones, escudos maravillosos, raras vestimentas, y todo tipo de cosas maravillosas de diverso uso, lo que es mucho más bonito de ver que cualquier prodigio. Todas estas cosas son excelentes, se aprecia que valen unos cien mil florines. Y yo en toda mi vida no había visto nada que hubiera alegrado tanto a mi corazón como estas cosas. Después he visto allí maravillosos objetos artísticos y me ha sorprendido el sutil ingenio de los hombres en los países extraños. Y no sé expresar las cosas que allí he visto [12].

Nueve años después, en la corte del emperador Carlos V en Toledo, el escultor y medallista de Augsburgo Christoph Weiditz tuvo la

[12] H. Rupprich ed., *Dürers schriftlicher Nachlaß*, tomo I, Berlín, 1956, pp. 154 y ss.

oportunidad de fijar en dibujos coloreados a los mejicanos que Cortés había traído a Europa en 1528, así como sus juegos [13].

Junto a las personas y los objetos de arte, se representaban sobre todo las plantas y los animales exóticos que llegaban a Europa. Ya a mitad del siglo XVI aparece un pavo en un tapiz de Bruselas (Museo de Historia del Arte de Viena). Y en los años ochenta de este mismo siglo, Georg Hoefnagel, de Amberes, decoró con un pavo y con plantas americanas en flor el *Missale Romanum* para el archiduque Fernando del Tirol [14]. Roelandt Savery, pintor de la corte de Rodolfo II, estudió para sus paisajes animales exóticos, probablemente en el *zoológico* del emperador en Viena o en Praga.

Tanto los dibujos de aficionados como las más valiosas representaciones artísticas —entre ellas las acuarelas de John White, creadas en Norteamérica en 1585-1586— sirvieron de modelo al editor de Frankfurt Theodor De Bry y a su familia para los grabados de su compendio de relatos de viajes publicados en varios tomos desde finales del siglo XVI [15]. Dado que en ellos los indios fueron fuertemente idealizados en comparación con los dibujos originales, se ha sospechado que De Bry no sólo tuvo en cuenta el gusto del Renacimiento, modelado según los cánones de la Antigüedad, sino que con ello dio expresión a su punto de vista antihispánico. El concepto de la belleza del cuerpo como expresión de la belleza del alma correspondía no sólo al entendimiento artístico-filosófico de la época sino que hacia 1500 ya se aplicaba a los indios como evidencia también una descripción de Pedro Vaz de Caminha: «Nuestro Señor les dio bellos cuerpos y caras hermosas como a buenas personas» [16]. El protestante De Bry, que había huido de los españoles a Holanda, contribuyó, y no en pequeña medida, a la propagación de la *Leyenda Negra* sobre las atrocidades de los conquistadores españoles.

[13] T. Hampe, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Berlín - Leipzig 1927, pp. 14 y ss, tablas XI y ss.

[14] H. Honour, «Wissenschaft und Exotismus...», *op. cit.*, p. 38.

[15] P. Hulton, «Realism and Traditional in Ethnological and Natural History Imagery of the 16th Century»: A. Ellenius ed., *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*, Uppsala 1985, 18-31.

[16] Citado en H. Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Times*. Nueva York, sin fecha, p. 55.

El éxito de éste y de muchos otros libros de viajes ricamente ilustrados se basaba en la apropiación sin riesgo de mundos exóticos por parte del que contemplaba como puede verse en el prólogo al *Cuarto libro del Nuevo Mundo* de Theodor De Bry:

> Estos tres hombres [Colón, Magallanes y Vespuccio] son los primeros que se han atrevido a cruzar el mar [...]. Han viajado con peligros, con preocupación y miedo, lamentos y penas [...]. Pero nosotros queremos contemplar sin peligro alguno las imágenes que Theodor De Bry nos da ya del Nuevo Mundo. Decisión por la que debemos con diligencia otorgarle, agradecimiento, alabanza y premio [17].

La imagen que tenían los europeos de los indios estaba dominada por los conceptos y representaciones de los buenos o de los primitivos *salvajes*, mientras que son escasas las informaciones sobre las culturas americanas de los incas y de los mayas.

A pesar del entusiasmo de Durero apenas se suscitaron análisis artísticos más detenidos de América ni tampoco de su arte; incluso en los programas de los artistas cortesanos españoles este tema juega sólo un papel secundario [18]. El *Paisaje de las Indias Occidentales*, de Jan Mostaert, que se encontraba en Malinas al servicio de la gobernadora Margarita de Austria, supone una temprana excepción. En esta obra se evoca, con un vocabulario todavía muy tradicional, la Arcadia exótica amenazada por los europeos [19]. Desde finales del siglo XVI fueron incluidos los últimos reyes mejicanos en series de dibujos de *hombres ilustres* o en genealogías. Digna de mención es, sobre todo, la sala mejicana del palacio de Juan de Moctezuma, un biznieto del último rey azteca, en Cáceres, de 1600 aproximadamente [20].

[17] T. de Bry, *Das vierdte Buch Von der newen Welt*, Frankfurt/Main, 1594, «An Dietrich von Bry».

[18] M.C. García Saiz, *La imagen del indio...»*, *op. cit.*, pp. 420 y ss; H. Honour, *The New Golden Land*, *op. cit.*, pp. 28 y ss.; D. Robertson, «Mexican Indian Art and the Atlantic Filter: Sixteenth to Eighteenth Centuries», F. Chiapelli: *First Images...*, *op. cit.*, 483-494.

[19] Al igual que la datación «después de 1521», «hacia 1540» y «antes de 1555 o de 1556», las interpretaciones también son variables: C.D. Cuttler, «Errata in Netherlandish Art: Jan Mostaerts landscape»: *Simioulos*, 19, 1989, 191-197.

[20] S. Andrés Ordax, «Los frescos de las salas romana y mejicana del Palacio de Moctezuma de Cáceres»: *Norba*, V, Cáceres 1984, 97-115.

El nacimiento de la alegoría

La imagen del Nuevo Mundo en el arte occidental de los siglos XVII y XVIII no estuvo marcada, al menos cuantitativamente, por los relatos de viajes y sus ilustraciones sino por representaciones alegóricas. La personificación de América —casi siempre como parte de los cuatro continentes [21]— adquirió hacia 1600, a partir del manual *Iconología* de Cesare Ripa, unos rasgos fijos que alcanzarían gran difusión: «una mujer desnuda, con piel de color amarillo oscuro, con una cara que produce miedo y un velo de listas de colores, que, colgando de un hombro, cubre las partes púdicas del cuerpo». Sirven como atributos una corona de plumas de colores, arco y flechas en las manos y un caimán, así como una cabeza atravesada por una flecha a los pies de la figura. Aquí, naturalmente, Ripa no pudo apoyarse, como en muchos otros temas, en modelos de la Antigüedad sino en la consulta a eruditos de la época, a los que cita también por su nombre:

> Como este continente ha sido descubierto recientemente, los autores antiguos no pudieron escribir nada sobre él; por eso yo me he propuesto la tarea de ver lo que los mejores historiadores modernos han podido referir, como el Padre Girolano Gigli, Ferrante González, Botero, los Padres Jesuitas, y también me ha sido de mucho provecho la viva voz del señor Fausto Rughese da Montepulciano, [...] [22].

En realidad, antes de la primera edición en 1593 de este manual, edición todavía no ilustrada, sólo había unas pocas representaciones de *América*. Los procesos y problemas de los artistas en la formulación de esta alegoría se pueden seguir sobre todo de la mano de las fuentes italianas. El nacimiento de las alegorías de los continentes no se produjo de manera repentina a fines del siglo XVI sino poco a poco. Los puntos de partida fueron, por una parte, el modelo que ofrecían las

[21] S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts (=Beiträge zur Kunstwissenschaft 3)*, Munich, 1985; H. Honour, *The New Golden Land..., op. cit.*, pp. 84 y ss.

[22] C. Ripa, *Iconologia overe descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di proprio inventione. With an introduction by E. Mandowsky, Hildesheim* - New York, 1970, pp. 338 y ss.

personificaciones de ciudades y provincias en las alegorías de Europa, Asia y África, que se empleaban ya en el Imperio Romano [23]; y por otra, la costumbre, igualmente basada en modelos antiguos, de llevar consigo en las entradas triunfales a prisioneros como representantes de un país conquistado o de una nación bajo su dominio [24].

La mutua influencia de las artes figurativas y representativas que se aprecia en este contexto, se puede suponer ya al comienzo de la evolución. Es posible que el desfile organizado en 1516 por Jan Gossaert para el cortejo fúnebre de Fernando de Aragón en Bruselas [25], con indios y moros enmascarados como representantes de los territorios recién conquistados, influyera en las xilografías ya mencionadas de Burgkmair para el «Triunfo» del emperador Maximiliano I. En ellas los *indios sudamericanos* representaban la universalidad del poder imperial. Más tarde, en las entradas del emperador Carlos V, nieto de Fernando y de Maximiliano, encontramos una unión de ambos medios. Así, en 1526, con motivo de la boda del emperador en Sevilla, se hizo un arco triunfal con muchos hombres y mujeres «vestidos a la romana, a la española, a la alemana, a la moresca, & a la indiana con sus insignias», es decir, en el traje nacional, como representantes de los pueblos que estaban bajo su dominio [26]. En 1539 una representación análoga en un arco triunfal de Florencia muestra al emperador con las personificaciones de España, Méjico, Alemania, Italia y África [27]. Esta tendencia a la alegorización se hace más fuerte dos años más tarde en Milán, en el arco triunfal de Giulio Romano, donde el indio a los pies del emperador Carlos V «figura las Tierras nuevas», mientras que el *Bárbaro Africano* y el turco representan probablemente a África y a Asia; el emperador mismo a Europa [28].

[23] E. Köllmann, K.A. Wirth et al., «Erdteile», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* V, Stuttgart 1967, columnas 1115 y ss.

[24] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

[25] R.W. Scheller, «Jan Gossaerts Triomphwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday (Doornspijk 1983),* 228-236.

[26] C.A. Marsden, «Entrées et fêtes espagnoles au XVI siècle», *Les Fêtes de la Renaissance,* tomo II, Paris, 1975, 402 y ss.

[27] R. Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento* 1450-1650, Madrid, 1985, p. 85.

[28] G.A. Albicante, *Trattato del'Intrar in Milano di Carlo V...,* Milán, 1541; en otro pasaje son nombrados los tres viejos continentes del globo como dominio del Imperio; cfr. Giulio Romano, *Catálogo de exposición,* Milán, 1989, pp. 500 y ss., Ilustración.

El Nuevo Mundo fue caracterizado primeramente como *India* o *Perú* y sólo poco a poco —en correspondencia con los conocimientos científicos— llegó a concebirse como cuarto continente, con el nombre, poco apreciado en España, de América [29]. En consecuencia, todavía en 1549, en un arco triunfal de Amberes en honor del sucesor del trono, Felipe, se veían sólo «las tres partes principales de la Tierra: Asia, África y Europa [...], las tres como figuras femeninas, vestida cada una según la moda de su país», mientras que los indios sólo eran mencionados en la inscripción [30].

La relación de las personificaciones del continente con la de las ciudades y provincias queda igualmente de manifiesto en una fiesta, también en Amberes en 1564: en la procesión de los gremios, un grupo de muchachos y muchachas personificaban, como cuadros vivientes, las alegorías de Amberes, de las provincias holandesas, de las naciones comerciantes, así como por primera vez de los cuatro continentes [31]. La representación llevaba el título *Teatro del Mundo*. Bajo el análogo lema *Theatrum Orbis Terrarum*, se publicó, igualmente en Amberes, en 1570 el primer atlas internacional de Abraham Ortelius. La lámina de la portada, adornada con la más antigua representación conservada de las alegorías de los cuatro continentes, tiene también, por su arquitectura en forma de arco triunfal, relación con la temática de las fiestas [32]. La personificación de América tiene apariencia más bien europea, pero se toman en consideración —por ejemplo, con los adornos de madera de la cara— las costumbres etnográficas de los indios [33].

La conexión del desarrollo histórico de las alegorías de los continentes con las representaciones de las naciones y sus vestidos, así como las mutuas influencias de las artes figurativas y representativas, se pueden acreditar también en otros casos. Según la descripción de Amberes

[29] Para las primeras diferenciaciones de la alegoría de América en personificaciones de Méjico y Perú, cfr. H. von Kügelgen Kropfinger, *El Indio...*, *op. cit.*, pp. 484 y ss.

[30] *La triumphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaigne*, Amberes, 1550, *Arco del triunfo en la Coeporstrate.*

[31] S. Williams, «Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord-Maire de Londres», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, París, 1975, 352.

[32] *Cfr.* H.F. Bouchery, «Des Arcs triomphaux aux Frontispices de livres», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo I, París, 1956, 99-112.

[33] S. Poeschel: *Studien zur Ikonographie...*, *op. cit.*, 70 y ss., Catálogo n.° 4, ilustr. 12.

de 1549, los grabados de los libros de trajes sirvieron de estímulo a los directores artísticos de las fiestas. En un desfile de las hermandades de Venecia, con motivo de la firma de la paz entre España y Francia en 1598, había, entre otros, muchachas como alegorías de los cuatro continentes «vestidas a la forma en que normalmente las representan los pintores». En el tablado dedicado a América se veía a «una mujer sentada en un rinoceronte [!] vestida muy ricamente a la moda india» [34].

La influencia contraria, la de los desfiles en las estampas y grabados, se deja ver en un aguafuerte de Jost Amman, de 1577, que reproduce los cuatro continentes, sus vestidos y sus costumbres. Los representantes de los distintos pueblos, con sus trajes típicos, aparecen marchando como en un desfile. La *India* o *América* es representada únicamente por *indios* o *presilianos*, basados en las ilustraciones de la relación del viaje de Hans von Staden [35], y con precursores directos en las xilografías del artista realizadas según el desfile del torneo celebrado en Viena en 1571 [36].

No obstante, existen también otras estampas sueltas de los cuatro continentes, creadas ya especialmente como láminas-modelo: las de Delaune (1575), así como las de Dirck Barendz *el Joven* siguiendo a Jan Sadeler *el Viejo* (1581) y quizás también dos series de Adriaen Collaert y Philippe Galle publicadas en Amberes.

Así pues, la formación precursora de la alegoría del Nuevo Mundo, concluida hacia 1600, se presenta como una evolución que se basa igualmente en el arte figurativo y en el representativo, producida en varios sitios y alimentada de fuentes diferentes. Esta evolución alcanzó un cierto punto culminante en los años en torno a 1570, en las ciudades de Amberes y de Florencia, unidas por lazos tanto artísticos como histórico-políticos.

Los estímulos e inseguridades con los que se confrontaron los artistas en la formulación de la alegoría del nuevo continente se dejan ver en 1562 en la elaboración de una medalla que muestra el retrato

[34] *La Solemnité faicte a Venise, pour rendre graces à Dieu de la Paix, estabh entre le Tres-Chrestien Roy de France, & le Roy Catholique d'Espagne*, Paris, 1598, pp. 5 y 7.

[35] K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, Catálogo n.° 8/2.

[36] I. O'Dell, «Jost Ammans 'Mummereyen' für Ottavio Strada», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 1990, 244-250; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

de Felipe II y una personificación de *la India* (es decir, América) con una llama que va al encuentro de los barcos españoles. El escultor italiano Gianpaolo Poggini informa en una carta al gran duque Cosme I de Medici acerca de los estudios correspondientes de la Naturaleza y las discusiones eruditas con el secretario de Estado de Felipe II:

> [...] he vestido a los hombres y las mujeres con los trajes que usan en el Perú, como podéis ver; y el animal que se parece tanto a un camello como a una oveja. Lo he reproducido de un ejemplar vivo que hay aquí [en Madrid]. Y lo he querido incluir porque es un animal raro y bueno como los nuestros en lana, leche y carne, y soporta cargas como un burro. Lo he representado cargado con barras de plata. La mujer, que lleva la mitad del globo como regalo, representa la provincia de la India, como le gusta al señor Gonzalo Pérez. Pero yo la atribuyo a la Fortuna o Providencia según su lema. La idea primeramente fue mía; luego la he discutido con mi señor y buen amigo Gonzalo Pérez, pareciéndole bien, y se tomó mucho trabajo [...] con la ayuda de numerosos eruditos de esta corte, y así la he realizado [37].

Quizás esta medalla pudo servir también de modelo en 1565, cuando, con motivo de la boda del hijo del destinatario de la carta con la prima de Felipe, se pintó en un arco triunfal una personificación del Nuevo Mundo:

> Una ninfa no civilizada, casi desnuda en medio de muchos animales nuevos; esto personifica el nuevo país del Perú con los otros territorios de las Indias Occidentales, gran parte descubierta y gobernada bajo la protección de la feliz Casa de Austria [38].

Esta alegoría pudo haber influido más tarde al pintor de la corte del gran duque, el holandés Jan van der Straet (Giovanni Stradano), en su representación de la llegada de Vespuccio a América, dibujada en Florencia en 1589 y reproducida en grabado por Adrian Collaert y Philippe Galle en Amberes. En este caso queda especialmente clara la metamorfosis de temas y acontecimientos exóticos en una alegoría culta,

[37] G. Kubler, «A Medal by G.P. Poggini Depicting Peru and Predicting Australia», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 11, 1963/65, 149-152.

[38] H. Honour, «The New Golden Land...», *Op. cit.*, p. 91.

pues Stradano convierte la historia en un encuentro del descubridor con la personificación del continente, a cuyo efecto consultó a eruditos y manuales para la correcta reproducción de los atributos: tapir, oso hormiguero, perezoso, piñas, etc (lámina 23) [39].

Resulta interesante la progresiva desnudez de la personificación, desde la peruana vestida de Poggini, pasando por la ninfa de Florencia «casi desnuda» hasta la América totalmente desnuda del grabado de van der Straet. El contraste, en este caso tan claro, entre la civilización europea (masculina, con los atributos de la técnica) y la naturaleza de América (femenina, con animales salvajes y escenas de canibalismo), ilustra perfectamente la concepción sexista acerca de la naturaleza salvaje de la mujer, que tiene que ser domada por la técnica masculina.

Lámina 23. «Américo Vespucio descubre América», 1589 (?)

[39] «L'Amérique», Catálogo n. 86; J.C. Margolin, «La découverte de l'Amérique dans une vision maniériste de Fracastor et de Staden», «Renaissance, Manierisme, Baroque», *Actes du XI. stage international de Tours*, Tours 1972, pp. 187 y ss.

Era una concepción formulada justo en esta época por eruditos como Francis Bacon y que culminó en los procesos contra las brujas [40]. El modelo iconográfico lo ofrecieron probablemente representaciones de soldados griegos y amazonas bárbaras [41]. La escena del grabado recuerda una descripción de las guerreras de la Antigüedad, conocida a través de un jesuita de Bohemia que todavía en 1707 estaba convencido de que éstas residían realmente en Sudamérica, en el río que se bautizó «De las Amazonas». El padre Samuel Fritz, que creó un mapa del territorio del Amazonas, escribe al respecto:

> Las mencionadas mujeres guerreras [amazonas] deben estar separadas de sus maridos casi eternamente, y viven totalmente aisladas; pero año tras año se acercan a ellos [...] Con esto se quiere decir que, tan pronto como las heroínas se dignan a visitar a sus maridos, el pobre hombre tiene que alimentar a su mujer, cocinar para ella, servirla y está obligado a atenderla en todas las cosas como a su amada mujer; mientras ella, por el contrario, permanece ociosa en su cama colgante [hamaca], sin esforzarse en lo más mínimo [42].

Modelos de grabados y la transformación de la alegoría de América

La imagen de América de las primeras series de grabados varió en lo que se refiere a los atributos en el terreno de la flora y de la fauna; sin embargo, en cuanto al contenido siguió proporcionando un cliché bastante homogéneo de un continente rico y salvaje en el que reinaba el canibalismo. La indicación de Cesare Ripa para la representación de América —con una cara que produzca miedo y con una cabeza atravesada por una flecha, se amplió con elementos bélicos, por ejemplo en la alegoría de Collaert con el atributo del hacha y de las escenas de

[40] Cfr. C. Merchant, *Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*, Munich, 1980, pp. 177 y ss. En realidad, el grabado es parte de una serie, en la que los descubrimientos, junto con las representaciones de inventos técnicos, se unen en una «alegoría del progreso».

[41] S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie..., op. cit.*, p. 189.

[42] J. Stöcklein Ed., *Allerhand So Lehr-als Geist-reiche Brief, Schriften und Reis-Beschreibungen... I*, Augsburg-Graz, 1728, 5. Parte, p. 59.

segundo plano, que muestran caníbales y una batalla con los conquistadores. El pensamiento que se esconde detrás fue formulado medio siglo después por Cornelius Visscher en una copia de esta lámina: «América es el continente más extraño. Allí vive la gente en desorden y sin ley. Pero los españoles llegaron para cultivar estas tierras» [43].

La alegoría de América de Jan Sadeler de 1581, en la serie de continentes más temprana y significativa del norte de los Países Bajos, supone la única excepción: muestra un idilio paradisíaco y ni siquiera en la leyenda se hace referencia al canibalismo [44]. Quizás podría diferenciarse también en la alegoría una imagen de América católico-hispánica y otra protestante-antiespañola [45].

Las series de los cuatro continentes aquí nombradas, al igual que las posteriores, sirvieron después como modelos más o menos directos para la pintura monumental y sobre todo para el arte industrial pero también para las decoraciones efímeras y para las mascaradas [46].

Aunque algunos modelos se emplearon desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, es cierto que la alegoría de América sufrió también transformaciones estilísticas y de contenido. Así por ejemplo el grabado de Marcus Gheeraerts y Philippe Galle —a pesar de haber copiado los estudios al natural de los esquimales realizados por John White— muestra una pronunciada tendencia decorativa, ya que integra en un rico sistema ornamental de pámpanos y grotescos la alegoría del continente, representantes de Norte y Sudamérica y animales exóticos [47].

La adopción de los principios estilísticos del Barroco trajo consigo un cambio fundamental que se muestra especialmente en la alegoría de los continentes de Pedro Pablo Rubens, de alrededor de 1615 (Museo de Historia del Arte de Viena). Rubens amplía la personificación fe-

[43] «L'Amérique», Catálogo n.º 93 a.

[44] S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie..., op. cit.*, pp. 349 y 83 y ss., Ilustración 50; K.H. Kohl, *Mythen..., op. cit.*, Catálogo n.º 8/3.

[45] *Ibidem*, p. 82; M. López Baralt, *La iconografía política de América. El mito fundacional en las imágenes católica, protestante y nativa*, NRFH, 32, 1983, 458-461.

[46] S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie... op. cit. passim;* F. Ambrosini, «Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento», *Artibus et Historiae*, 2, 1980, 63-78; «The Four Continents. From the Collection of James Hazen Hyde», *Catálogo de exposición*, Nueva York, 1961.

[47] S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie..., op. cit.*, Catálogo n.º 49.

menina hasta entonces acostumbrada a un grupo en el que se unen en una intensa relación escénica y compositiva la alegoría femenina del continente con su dios fluvial correspondiente (Río de la Plata o Amazonas), así como con flora y fauna exóticas (maíz, pimienta/caimán, tigre) [48].

Con ello estaba creado el camino para una alegoría ya no estática y decorativa sino narrativa. A partir de finales del siglo XVII se encuentra una ampliación de la alegoría a escenas de género en tapicerías flamencas [49], ampliación que se hace especialmente frecuente en los frescos del siglo XVIII sobre todo en las obras de Tiépolo en Wurzburgo y en Madrid que, sin embargo, siguen basándose en los grabados de De Bry [50].

Paralelamente a los cambios de estilo, se pueden comprobar también desplazamientos de acentos en el contenido. Ante el telón de fondo del creciente dominio consolidado de los poderes coloniales y del cada vez más importante componente económico, la amazona desenfrenada y caníbal se convirtió en una salvaje orgullosa y noble cuya gran dote atraía a los comerciantes europeos y después, dentro de un «exotismo sentimental», en una belleza serena y erótica [51]. En este momento la utilización de los atributos de cada uno de los continentes por separado se hizo de nuevo arbitraria, como muestra, por ejemplo, la adopción de la sombrilla, que originalmente acompañaba a África, en la alegoría de América.

Con la participación de artistas en los viajes científicos se produce un cambio fundamental en la imagen de América. La primera expedición de esta índole, de Johann Maurits de Nassau, a Brasil (1641-1643), permaneció largo tiempo sin imitadores, pero produjo un resultado artístico muy fructífero. Junto a la pintura de paisajes de Frans Post, suministra Albert Eckhout «los primeros documentos en imágenes en los que se fija, con validez etnográfica, la apariencia fisiognómica y fí-

[48] *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zurich, 1989, pp. 146 y ss.; Peter Paul Rubens 1577-1640, *Catálogo de exposición*, Viena, 1977, Catálogo n.º 19.

[49] Cfr. *la tapicería de Ludwig van Schoor de hacia 1700, «L'Amérique»*, Catálogo n.º 123.

[50] 50 M. Ashton, «Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg», *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 109-125.

[51] S. Poeschel, *Erdteile..., op. cit.*, pp. 131-146, 186-203.

sica de los habitantes del mundo extraeuropeo» [52]. Habrían de pasar más de 100 años hasta que surgieran en Méjico imágenes semejantes de indígenas, y en ellas encontramos, no obstante, un marcado carácter decorativo [53]. Paralelamente al mayor contenido científico de la información de las imágenes, creció también la aversión hacia la alegoría barroca; aunque todavía sobreviviría una generación más en la iconografía de los recién fundados Estados Unidos.

Resumiendo, se puede comprobar que la imagen de América en el arte de los siglos XVI al XVIII, con sus clichés de salvajes antropófagos o de salvajes buenos, informa más sobre los miedos y esperanzas de los europeos que sobre el Nuevo Mundo. En este sentido es significativo, por ejemplo, el hecho de que —incluso en los cuadros pintados para Felipe IV sobre las batallas españolas en América— los conflictos entre los poderes europeos constituyeran el motivo central, mientras que los indígenas son degradados a figuras marginales.

[52] P.J.P. Whitehead & M. Boeseman, *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johann Maurits of Nassau,* Amsterdam etc., 1989.

[53] M.C. García Saiz, «La imagen del mestizaje», *El mestizaje americano, Catálogo de exposición,* Madrid, 1985.

II

«JOYAS DE LAS INDIAS» Y *PARVUS MUNDUS*. LAS CÁMARAS DE ARTE Y DE MARAVILLAS COMO IMAGEN DEL COSMOS

El desarrollo de la personificación de América esbozado anteriormente —por una parte como metamorfosis de la realidad en una alegoría, por otra, como independización de un cuarto continente— se efectuó en el marco de la formación de una nueva imagen cosmológica del mundo en lugar de la vieja concepción aristotélica. En consecuencia, desde mediados del siglo XVI, se intentó también dar un orden sistemático a las denominadas cámaras de arte y de maravillas, originadas en las tesorerías de la Edad Media [1]. En ellas se guardaban las rarezas venidas de América [2].

Los objetos que llegaban desde 1519 del Nuevo Mundo fueron expuestos en los Países Bajos y en Inglaterra: hasta 1524 se acreditan en Malinas, en posesión de Margarita de Austria. Entonces pasaron a propiedad de sus sobrinos Carlos V y Fernando I [3]. Las figuras de culto en oro y plata fueron fundidas muy pronto, mientras que las esculturas en piedra, los objetos de plumas o las plantas y animales disecados fueron incorporados a las colecciones de los Habsburgo. Objetos exó-

[1] E. Scheicher, *Die Kunst-und Wunderkammern der Habsburger*, Viena, etc., 1979, pp. 68 y ss.

[2] P. Cabello Carro, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 24 y ss; M. Kopplin, «Was fremd und seltsam ist. Exotica in Kunst- und Wunderkammer», *Exotische Welten- Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987, pp. 296-317; M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 129 y ss; C.F. Feest, «Mexico and South America in the European Wunderkammer»; O. Impey y A. Mansgregor, Eds., *The Origins of Museums*, Oxford, 1985, pp. 237-244; S. Goldmann, «Der Kasten des Alt-Vater Noah», K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, pp. 155-160.

[3] M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, pp. 51 y ss.

ticos semejantes se encuentran también en el siglo XVI en posesión de los grandes duques de Toscana en Florencia, que por entonces estaban estrechamente unidos a los Habsburgo por lazos políticos y de parentesco. Los extraordinarios trabajos de plumas, precolombinos o de la primera época colonial —el adorno para la cabeza, el escudo redondo (lámina 24) y el abanico— así como la legendaria hacha de Moctezuma, se pueden documentar más tarde en Ambras en posesión del archiduque Fernando del Tirol, sobrino de Carlos V [4].

Hasta el momento apenas se ha tenido en cuenta que Felipe II poseía también, en sus cámaras de arte y de maravillas, junto a la colección de objetos del Nuevo Mundo, pinturas de temática americana. Así, había un cuadro del volcán de Nicaragua:

> diez y siete lienzos de pinturas al temple de diferentes tamaños de los Incas y otras cosas del Perú, que entregó Pedro Romero, portero del Consejo real de las Indias, por mandato del dicho consejo, que trajo de Perú el virrey don Francisco de Toledo. Cuatro lienzos grandes en que está en el uno pintado la descendencia de los Incas que gobernaron el Perú, y en los otros tres los retratos de los doce Incas hasta Guacayna, que es el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su majestad de aquellas provincias [5].

Significativamente esta serie está acompañada por un retrato de Felipe II de cuerpo entero, con las alegorías de la Justicia, el Tiempo y el Amor, y por una pintura del rey como *Defensor ecclesiae*.

La pretensión político-imperial que se expresa en las colecciones de los Habsburgo fue formulada más claramente en 1549, en un bosquejo para la Biblioteca Real, que se quería combinar —como se hizo posteriormente en El Escorial— con las cámaras de arte y de maravillas. Juan Páez de Castro propuso el tema de «la creación del mundo» para el cuadro central de la sala, en el que debían unirse globos terráqueos, mapas, plantas y animales exóticos disecados. El tema debía combinar-

[4] C.F. Feest, *Vienna's Mexican Treasures. Aztec, Mistec, and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections*, Viena, 1990.

[5] R. Beer, «Inventare aus dem Archivo del Palacio zu Madrid», Jahrburch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 19, 1989, CXXV y ss, n.os1248, 1299, 1322, 1354, 1355, 1353, 1356.

Lámina 24. Escudo mejicano de plumas de las colecciones de los Habsburgo, hacia 1520. (Viena, Museum für Völkerkunde)
Foto: Viena, Museum für Völkerkunde

se con una galería de los antepasados de Felipe, así como con retratos de grandes geógrafos del Viejo Mundo y de descubridores del Nuevo (Ptolomeo, Cortés, Colón y Magallanes) [6].

Como consecuencia de la valoración política del Nuevo Mundo, también encontramos en el arte efímero representaciones del Descubrimiento, así como retratos de los navegantes. Ya en 1565, en un arco triunfal erigido con motivo de la boda del gran duque de Toscana con una archiduquesa austríaca, realzaron los florentinos los méritos de su compatriota Américo Vespuccio; y en 1619, en Lisboa, Colón y Vasco de Gama adornaban el arco triunfal de los orfebres [7].

Al igual que Felipe II, también el emperador Rodolfo II poseía en Praga objetos de arte y animales del Nuevo Mundo, y toda su colección era una imagen del cosmos que estaba bajo el dominio de los Habsburgo [8], lo que también se muestra en la disposición de un retrato del emperador Carlos V flanqueado por una esfera celeste y por un globo terráqueo [9]; e igualmente en la «bandeja cosmológica», con las alegorías de los cuatro continentes, encargada con motivo del proyecto matrimonial entre Rodolfo II e Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, con el que se trataba de conseguir la unión del Imperio con la corona española, como en tiempos de Carlos V [10].

Probablemente ya la cámara de arte del emperador Maximiliano II, padre de Rodolfo, estaba sujeta al nuevo sistema de orden, por medio de las alegorías de las cuatro estaciones, de los elementos y de los temperamenteos, realizados por Guiseppe Arcimboldo (1563) [11]. A partir de la cosmografía de Sebastian Franck, titulada *Weltbuch, Spiegel und Bildnis des gantzen Erdtbodens [...] in vier Büchern, nämlich Asiam, Aphricam, Europam und Americam gestellt und abgeteilt* (Tubinga, 1534) [12],

[6] M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, p. 95 y ss.

[7] Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

[8] T. Dacosta Kaufmann, «Remarks on the Collection of Rudolf II.: The «Kunstkammer» as a Form of Repraesentatio», *Art Journal*, 38, 1978, 22-38.

[9] R. Bauer und H. Haupt, «Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, 1976, p. 4 y ss.

[10] F.A. Dreier, «Die Weltallschale Kaiser Rudolfs II», K.H. Kohl, *Mythen... op. cit.*, pp. 111-120.

[11] S. Alfons, «The museum as image of the world», *The Arcimboldo Effect. Catálogo de exposición*, Milán, 1987, pp. 67-85.

[12] «Europa un der Kaiser von China», *Catálogo de exposición*, Berlín, Frankfurt-/Main, 1985, Catálogo, n.º 3/13.

(*Libro del Mundo, espejo e imagen de toda la supeficie de la Tierra [...] dispuesto y dividido en cuatro libros, a saber, Asia, África y América*), se hizo costumbre el orden de tal microcosmos según los cuatro continentes. Lo encontramos también en el *Trachtenbuch der Furnembsten Nationen und Volcker kleydungen beyde Manns und Weybspersonen in Europa, Asia, Africa und America* (Amberes, 1581), (*Libro de trajes de las más nobles naciones y pueblos, vestidos de ambos géneros, de hombre y de mujer, en Europa, Asia, África y América*). La lámina de la portada muestra las personificaciones de los cuatro continentes.

La sistematización de colecciones y bibliotecas [13] según el esquema cuaternario, observable a partir de 1570, encuentra su paralelo en los programas de las fiestas de la época [14] y su formulación más consecuente en los denominados «armarios de arte» que, como cámaras de arte en miniatura, simbolizaban —a través de las alegorías de los cuatro elementos, los continentes, las estaciones, las horas del día, las monarquías del mundo, etc.— la dimensión material, geográfica y temporal del cosmos [15]. Fernando del Tirol poseía uno de estos armarios de ébano con relieves en plata de los elementos, las estaciones, las virtudes y los continentes (lámina 25). [16]

La adopción de la sistematización geográfica en un museo completo se manifiesta en el concepto de una cámara de arte y de maravillas del erudito español Vicencio Juan de Lastanosa que, en 1639, la define como colección de «cosas curiosísimas naturales y artificiales, creadas y hechas en las cuatro partes del mundo». Su dimensión política se deja ver en un monumento ecuestre de Carlos V, a tamaño natural y flanqueado por las alegorías de los cuatro continentes [17].

Esta interpretación alegórica de una colección culminó en una serie de cuatro cuadros del pintor Jan van Kessel *el Viejo*, de Amberes,

[13] E. Garberson, *Places for Books: The Architecture and Decoration of Eighteenth-Century Monastic Libraries in South Germany*, tesis doctoral, John-Hopkins-University, Baltimore, 1990, pp. 56 y ss.

[14] Cfr. T. Dacosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximiliam II and Rudolf II*, Nueva York-Londres, 1978.

[15] D. Heikamp, «Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, pp. 193-268.

[16] E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern... op. cit.*, pp. 117 y ss., ilustración p. 89.

[17] M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, pp. 198 y ss.

Lámina 25. «Armario de arte» con las alegorías de los cuatro continentes creado en Augsburgo para el archiduque Fernando de Tirol, segunda mitad del siglo XVI. (Viena, Kunsthistorisches Museum)
Foto: Viena, Kunsthistorisches Museum

realizada en los años sesenta del siglo XVII, probablemente para Felipe IV. Cada cuatro, a modo de una cámara de arte y de maravillas, estaba dedicado a un continente, simbolizado por hombres, animales, plantas y objetos de arte y rodeado de vistas de ciudades [18] (lámina 26). Así, también las galerías barrocas, al igual que antes las cámaras de arte y de maravillas, se convirtieron en un mundo en pequeño. Esta concepción se deja ver en una descripción de 1700 de la colección de los Habsburgo en Graz:

> La galería, en la que crees ver el mundo encerrado, suaviza el horror de la guerra, tantas rarezas contiene de muchos pueblos: vestidos bár-

[18] Jan van Kessel d. Ä. 1626-1679. «Die vier Erdteile», *Catálogo de exposición*, Munich, 1973.

Lámina 26. Cámara de arte y de maravillas como alegoría de América, 1666. Oleo de Jan van Kessel *el Viejo*. (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek)
Foto: Munich, Alte Pinakothek

baros traidos del fin del mundo. Obras de arte, frutos de la tierra, tesoros, armas, incluso los ídolos venerados por distintos pueblos. Casi no hay nada que no rinda tributo al disfrute del príncipe. Aquí hay monstruos marinos, o sus restos; maravillas de la tierra [...] [19].

[19] C.F. Feest, «Spanisch-Amerika in Kunstkammern des 16 und 17. Jahrhunderts», *Gold und Macht... op. cit.*, p. 42.

III

REY PLANETA Y *ROI SOLEIL*. AMÉRICA EN LA RIVALIDAD ENTRE LOS HABSBURGO Y LOS BORBONES

Si las cámaras de arte servían en primera línea para la formación y distracción del príncipe, para la manifestación pública de aspiraciones políticas se recurrió ante todo —como primeros *mass-media*— a representaciones teatrales y decoraciones efímeras, a medallas, estampas y grabados impresos. Esto se ve claramente ya en 1516, en la temática del carro triunfal en memoria del rey Fernando el Católico en Bruselas [1]. Sus trofeos remiten a la victoria sobre Francia y los moros, mientras que los indios disfrazados, montados sobre unicornios, representan los recién descubiertos territorios de Ultramar.

Algo semejante puede decirse del «Triunfo» del emperador Maximiliano I, en el que se utilizó por primera vez el nuevo medio de los grabados impresos, anticipándose en cierto modo a la posterior descripción ilustrada de las fiestas. En este caso se antepuso a la construcción real la imagen ideal de un desfile o de un arco triunfal [2]. El programa dictado por el mismo emperador en 1512 unía elementos de una entrada real —como por ejemplo, representantes de los distintos estamentos y de los pueblos sometidos— con motivos de un cortejo festivo histórico, esto es, representaciones de las bodas de los Habsburgo con las herederas de Borgoña y España, y de batallas victoriosas [3]. Bajo el

[1] R.W. Scheller, «Jan Gossaerts Triomfwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday,* Doornspijk, 1983, 228-236.

[2] P. du Colombier, «Les Triomphes en images de l'empereur Maximilian I.» *Les Fêtes de la Renaissance,* tomo II, 99-112.

[3] F. Winzinger, *Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.,* Graz, 1972/73, n.° 57.

lema «estas gentes han sido sometidas a las ilustres coronas y Casas de los Habsburgo» desfilaba también «gente de Calicut» representando a Asia, América y África. En el gran carro triunfal de Alberto Durero, concebido como punto central del cortejo, puede verse además sobre Maximiliano I el ostentoso lema «el emperador es en la Tierra lo que el sol en el cielo», que revela la universalidad de las pretensiones de dominio imperial [4]. Sin duda, esto iba dirigido sobre todo a Francia, pues la rivalidad entre los Habsburgo y los reyes de Francia, el tema más importante de la historia política de Europa en los siglos XVI y XVII, se remonta hasta la época de Maximiliano I [5].

Carlos V, nieto de Fernando el Católico y de Maximiliano, no sólo sucedió a sus dos abuelos —como rey de España y emperador— en el gobierno y en las aspiraciones de poder, sino también en la planificación de sus programas iconográficos. Esto se ilustra ante todo en sus entradas y en los arcos triunfales erigidos en su honor en España e Italia [6]. Hay en especial dos motivos que dejan ver sus pretensiones políticas: por una parte la representación de los pueblos europeos y exóticos que se encontraban bajo la soberanía de los Habsburgo; y por otra, el globo terráqueo. Dado que los proyectos de las decoraciones efímeras eran diseñados por importantes artistas de la época —como Giulio Romano (Mantua y Milán), Giorgio Vasari (Bolonia) o Perino del Vaga (Génova)— encontramos la misma iconografía también en la pintura. Así, el emperador fue recibido en Mantua, en 1530, con una colosal estatua de la Victoria coronada de laurel [7], y en el mismo año fue retratado por Parmigianino como triunfador y soberano del mundo, con la diosa de la Victoria y el globo terráqueo [8]. El símbolo del globo imperial había sido ya la expresión del dominio mundial de los antiguos emperadores romanos [9], pero con el descubrimiento obtuvo una nueva dimensión política real.

La misma aspiración de poder se presenta en un manuscrito ilustrado de Jörg Breu *el Joven*, encargado en honor de Carlos V y de su

[4] J. Meder, *Dürer-Katalog*, Nueva York, 1971, pp. 225-233.

[5] R. Lockyer, *Habsburg and Bourbon Europe 1470-1720*, Londres, 1974,

[6] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

[7] Giulio Romano, *Catálogo de exposición*, Milán, 1989, p. 498.

[8] F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 39 y la primera lámina.

[9] P.E. Schramm, *Sphaira, Globus, Reichapfel*, Stuttgart, 1958.

hijo por el cardenal Otto Truchseβ de Waldburg —comisario general en Alemania— durante la Dieta Imperial de Augsburgo en 1547. La obra contiene la descripción del mundo, por una parte, desde el punto de vista histórico —como *Historia de los orígenes y de la descendencia de los reyes y emperadores desde Noé hasta Carlos V*— y por otra, desde el punto de vista topográfico, según señoríos y países [10]. Siguiendo la concepción medieval, en ella se divide la tierra en los tres continentes poblados por los hijos de Noé: Europa, Asia y África; en cambio, el Nuevo Mundo no se presenta todavía independientemente.

Esta concepción se mantiene también en la entrada de Felipe II en Amberes, en 1549, donde se representa en un arco triunfal la entrega del globo de Carlos a su hijo y se formula la ideología de los Habsburgo en la dedicatoria del mismo:

> Sé bienvenido, futuro guía del mundo entero, emperador y rey: tú abarcarás con tu imperio Asia, África y Europa [...]. Tu cetro se extenderá sobre moros, guaramanes e indios, y te servirán los más lejanos territorios de la Tierra [11].

Sólo algunos años más tarde, es decir, en los últimos de la vida de Carlos V, empezaría América a jugar también su propio papel en la iconografía de los Habsburgo. En 1555-1556 Maarten van Heemskerck creó una serie de grabados sobre las hazañas del emperador [12] que servirían más tarde como modelos para pequeños relieves de madera en Viena [13] y para miniaturas de pergaminos realizadas por Giulio Clovio para Felipe II. De las 12 láminas de Heemskerck, una estaba dedicada a la conquista de América. En ella, los indios vencidos no sólo aparecían caracterizados como fieros antropófagos sino que —a pesar del conocimiento que ya se tenía— se les presentaba dotados de las barbas de los *salvajes*. Sin duda, con ello debía legitimarse la brutal política de la conquista, por ese entonces ya fuertemente criticada por Las Casas. En este senti-

[10] E. Scheicher, «"Heráldica y Origen de la Nobleza de los Austrias" en la Biblioteca de El Escorial», *Reales Sitios*, XXVII, 1990, 49-56.

[11] *Le triumphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Amberes, 1550.

[12] B. Rosier, «The victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56», *Simiolus*, 20, 1990/91, n.° 1, 24-38.

[13] K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, Catálogo n.° 5/20 y 5/21.

do, la leyenda de la imagen proclama orgullosa: «Los indios, que hasta aquí de carne humana / Pacían como fieros y indomados, / Con virtud y con fuerza soberana / Los veis por César ya domesticados».

Los retratos de los últimos soberanos de los incas y de los aztecas, Atahualpa y Moctezuma II, dejan ver el mismo deseo de legitimar el derecho al dominio del Nuevo Mundo. Los encontramos representados «con sus insignias Indicas de arco y flechas» por primera vez en 1558, en los catafalcos realizados para Carlos V en Valladolid y en Méjico [14]. También en la cámara de arte de Felipe II, como queda dicho, había una serie de 12 retratos de los soberanos de los incas.

Parece evidente que esta estrategia de legitimación visual puede interpretarse después de 1550 como respuesta a los ataques masivos que se hacían —no sólo desde la política interior sino también desde la exterior— contra el imperialismo español. La inclusión de los soberanos americanos derrotados en la iconografía de la soberanía española tuvo lugar justo en la época en la que Felipe II colocó en la cumbre de una nueva administración burocrática a los virreyes de Perú y Méjico (1568) [15]. Paralelamente, en las *Nuevas Ordenanzas de población y descubrimiento* (1573), se proclamaban el poblamiento y la pacificación como metas de la política española en América [16].

La iconografía imperial, unida a la dignidad del emperador, después de la muerte de Carlos V siguió desarrollándose sobre todo por la línea austríaca de la familia. En 1568, el emperador Maximiliano II encargó a Wenzel Jamnitzer, un orfebre de Nuremberg, una fuente con programa cosmológico [17]. En esta ocasión se utilizó por primera vez el orden cuaternario en el contexto político —con la representación de los cuatro elementos, de las estaciones, los imperios universales, los principales ríos europeos, los arcángeles, etc. En 1571 Giuseppe Arcimboldo empleó el mismo sistema cuaternario con la inclusión de los continentes, en la boda del archiduque Carlos de Estiria en Viena [18].

[14] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

[15] J. Muñoz Pérez, «Regierung und Verwaltung von Spanisch-Amerika», *Gold und Macht, op. cit.*, pp. 62 y ss.

[16] L. Arranz Márquez, «Entdeckung und Eroberung einer Neuen Welt», *Gold und Macht, op. cit.*, 10.

[17] «Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700», *Catálogo de exposición*, Nuremberg, 1985, pp. 231 y ss.

[18] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

El emperador Rodolfo II encargó, con motivo de los planeados esponsales con la hija y heredera de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, al orfebre Jonas Silber, un alumno de Jamnitzer, la realización de la «bandeja cosmológica». La obra, terminada en 1589, contiene, al igual que la fuente de Maximiliano II, los fundamentos físicos (cuatro continentes), la metafísica (Adán y Eva, Cristo Salvador) y la política (emperador y príncipes electores) del Imperio Romano [19].

Los cambios estilísticos que se operaron hacia 1600 —descritos ya someramente al hablar del surgimiento de la alegoría barroca— posibilitaron, por medio de una mayor emotividad en las representaciones, nuevas perspectivas en el contenido en lugar de la yuxtaposición estática de alegorías. Así, en las decoraciones fúnebres realizadas para Felipe II y su mujer Isabel de Valois, la tradicional forma de las plañideras se aplicó a las personificaciones de los continentes, simbolizando así el dolor del mundo entero [20].

De manera análoga Felipe III fue homenajeado con una representación, probablemente creada para su entrada en Madrid, de los cuatro continentes [21], que ponen sus tesoros a los pies del rey, unos tesoros que en aquel entonces, debido al enorme endeudamiento, tenían un interés vital para España. Los pensamientos simbolizados con esta imagen fueron formulados en 1597, no sin cierto orgullo, por el ministro de finanzas español, López Madera:

> Las riquezas de nuestras Indias, adonde van cada año, como otras flotas de Salomón u Ophir, las de nuestro Rey es para venir cargadas de oro, plata, perlas y piedras preciosas; todo el mundo las encarece, y pienso que nadie deja de reconocer a esta Monarquía por la más rica de cuantas ha habido en el mundo, y que por esta parte confesaran a España la excelencia, y primer lugar, que vamos probando debérsele por tantas consideraciones y causas porque sin duda, sólo ella, conforme a sus infinitas riquezas de todos tiempos excede a cualquier otro reino y provincia, aunque en nuestros tiempos no gocemos de las grandes y riquísimas minas que en él tiene por ser tantas las ri-

[19] F.A. Dreier, «Die Weltallschale Kaiser Rudolfs II.», K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, 111-120.

[20] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

[21] El dibujo español de los Siglos de Oro, *Catálogo de exposición*, Madrid, 1980, catálogo n.º 209; M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, *op. cit.*, p. 424 y lámina 1.

Lámina 27. Homenaje de los cuatro continentes como motivo de la doble boda: de Felipe IV con Isabel de Borbón, y de Luis XIII con Ana de Austria, 1615.

> quezas que de otras partes goza, que puede hacer descuidados a sus moradores, siendo esto mucho más de espantar [...] [22]

La misma declaración, pero de forma abstracta, está contenida en un grabado de alrededor de 1600, producido por los artistas de Amberes, mencionados ya repetidas veces, Jan van der Straet y Adriaen Collaert. Las personificaciones de los cuatro continentes se arrodillan ante el gran blasón del rey español, flanqueado por las alegorías de la Soberanía (imperial) y del Poder (entregado por Dios). En la dedicatoria del secretario de la ciudad de Amberes, Johann Bochius, se compara a Felipe III con el dios del sol [23].

La rivalidad francesa, motivada por la riqueza de las colonias, pero sobre todo por las pretensiones de España a la hegemonía europea, fue temporalmente soslayada por las nupcias de Luis XIII con la infanta Ana, y de Felipe IV con Isabel de Francia (lámina 27). Como consecuencia de esta política de casamientos, se comprueba una directa adopción de la iconografía española de los continentes en la propaganda francesa. Después de que, ya con motivo de las promesas matrimoniales en 1612, fuera presentado en París un carro triunfal con los cuatro continentes [24], la pareja francesa, en su entrada en Burdeos en 1615, recibió también el homenaje simbólico de 12 embajadores *exóticos*. Éstos iban

> vestidos a la moda de sus países, o sea, a la moda polaca, persa, turca, tártara, moscovita, árabe, húngara, a la forma de los esclavos [africanos?], japonesa, china [...] así como mejicana y hacían la reverencia a la forma acostumbrada de sus países [25].

Esta pretensión universal francesa fue expresada además en un panfleto titulado *Homenaje de los cuatro continentes con motivo de la santa alianza de los más poderosos de todos los reyes: los de Francia y España.*

[22] G. López Madera, *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España,* Madrid, 1597, fol. 74.

[23] Viena, *Colección Gráfica Albertina,* Holandeses I/24, fol. 63.

[24] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía,* en el presente volumen.

[25] *L'Ordre et Ceremonies observées aux mariages de France et d'Espagne. [...] L'an 1615,* París, 1627, p. 64.

Texto e imagen hacen referencia a la bendición del cielo para la unión de estos príncipes, a los que los cuatro continentes ofrecen sus tesoros y sus méritos. Las alegorías son una copia directa del grabado en honor de Felipe III que acabamos de nombrar [26]. El panfleto es un buen ejemplo del empleo del arte, y sobre todo, de los *mass-media*, esto es, los grabados impresos, las medallas y las fiestas para la propaganda política interior y exterior [27].

Los reyes españoles que con motivo de su ideología practicaban un consciente comedimiento en la representación política tenían que responder más tarde o más temprano a esta provocación. El conde-duque de Olivares, como primer ministro de Felipe IV desde 1621, se esforzaba no sólo por conseguir una consolidación política y económica del país sino también por la *reputación* de su monarca. Con la ayuda de una activa protección a las artes que atrajo a la corte, entre otros, a Lope de Vega, a Calderón y a Velázquez, debía hacerse del rey español un *rey planeta*, un rey sol [28].

Estos esfuerzos culminaron en los años treinta con la construcción de la residencia de verano del Buen Retiro y su sala del trono [29]. La decoración de este «Salón de Reinos» comprendía 24 blasones de territorios de los Habsburgo; cinco retratos ecuestres de la familia real, de Velázquez; los 12 trabajos de Hércules, de Zurbarán; así como 12 cuadros de batallas contemporáneas, entre ellas la reconquista de Puerto Rico y de San Cristóbal [30]. El núcleo formal y temático estaba constituido por el cuadro de Juan Bautista Maino *La reconquista de Bahía en Brasil.* Se basa en la obra *El Brasil restituido*, escrita por Lope de Vega tras la reconquista de la ciudad de las manos holandesas en 1625, y muestra el indulto de los vencidos por medio de Don Fadrique de Toledo en nombre del rey. Con ello, se caracteriza al monarca como

[26] Grabado de Pierre Firens, París, Bibliothèque Nationale, *Estampas,* Qb 1, 1615, 25 dec., Coll. Hennin t. XX.

[27] J.P. Babelon, «L'image du roi, Henri IV et la reconstruction du royaume» *Catálogo de exposición,* París, 1989, 193 y ss.

[28] J.H. Elliott, «Power and Propaganda in the Spain of Philip IV», *Spain and its World 1500-1700. Selected Essays,* New Haven-London, 1989, 162-188.

[29] J.F. Moffitt, «An 'Emblematization' of Philip IV in the 'Salón de Reinos'» *Pantheon,* XLVIII, 1990, 70-75.

[30] J. Brown & J.H. Elliott, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV,* Madrid, 1981.

optimus princeps que no sólo está capacitado como *juez severo* para la protección de sus súbditos, sino que también se distingue como *padre piadoso* por la *clemencia austríaca* [31]. Los indios, en el segundo plano de las escenas de batallas, eran también políticamente sólo un punto marginal junto a los enfrentamientos de los poderíos europeos en la Guerra de los Treinta Años que en el año de la creación del cuadro, en 1635, alcanzaba un nuevo momento culminante con la declaración de guerra de Francia a España.

En el terreno de las artes efímeras, en las obras que encargaban las ciudades comerciales en honor de los Habsburgo, se presta una mayor atención al tema de América. En la entrada de Felipe III en Lisboa, en 1619, se dedicó el arco triunfal de los comerciantes a los cuatro continentes (lámina 2); y los joyeros remitían a la productividad de los descubrimientos de Colón y Vasco de Gama para las coronas de España y Portugal (lámina 3). El arco de la Casa de la Moneda señalaba el significado de los metales nobles de Ultramar para el esplendor y poder del rey [32].

Pedro Pablo Rubens dio expresión a ideas semejantes, aunque no con la forma tradicional de un arco arquitectónico con alegorías, en la decoración efímera de la Moneda, realizada con motivo de la entrada del cardenal-infante en Amberes en 1635. Este arco muestra la montaña de Potosí en Perú, por entonces la mina de plata mayor del mundo, con mineros trabajando junto al dios de la fragua, Vulcano. Para ello debieron servir de inspiración los relatos de viajes de De Bry o la lámina de la portada de los mismos de 1596. Cuatro personificaciones de ríos sudamericanos junto con unos papagayos indican la situación geográfica. A través de la representación de Hércules con la manzana de oro de las Hespérides y de Jasón con el vellocino de oro se eleva el colonialismo español a un nivel mitológico como recompensa del héroe virtuoso y victorioso (láminas 6 y 7) [33].

[31] *Cfr.* V. Pokorny, «Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der Clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert», *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 86, 1978.

[32] *Cfr.* G. Kubler, «Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, 157-210; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

[33] *Cfr.* J.R. Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenia-*

En la entrada del cardenal-infante en Gante se ilustra el imperialismo de la Casa de Austria en un cuadro viviente por medio de blasones y de súbditos que rinden homenaje «con el traje de su pueblo». Los representantes del Nuevo Mundo tenían «sus cuerpos morenos y medio desnudos, cubiertos con plumas de colores» y hacían entrega de oro, plata, piedras preciosas, perlas y corales en grandes bandejas. Uno de los arcos triunfales estaba dedicado a Carlos V, dado que bajo su reinado

> los reinos de los mejicanos y de los peruanos, descubiertos, anexionados y ocupados en beneficio de España, ofrecían inmensos y pingües tesoros [...]. El pintor expresa esto así: la India, sentada, bárbara, o más bien sin cultura; está vestida sólo en parte con plumas de diferentes pájaros. Cadenas de perlas rodean su cuello; brazaletes, los antebrazos. Labios gruesos, nariz respingona y grandes ojos redondos, diferencian su cara de la de un europeo. Como signo de crueldad, aparecen a su alrededor huesos mordidos de cuerpo humano [...] [34]

El mismo enaltecimiento retrospectivo de Carlos V como dominador del mundo, al que los continentes sometidos ofrecían sus blasones y sus tesoros, se encuentra un año después en un óleo del pintor de Amberes Frans Francken *el Joven* [35]. En el primer plano, a la izquierda, se ven las Columnas de Hércules con la divisa del emperador, *Plus Ultra*. No obstante, el tema principal del cuadro está constituido por la partición de la herencia entre el hijo y el hermano de Carlos, Felipe II y Fernando I respectivamente, con lo que se apela de nuevo a una alianza político-militar de las líneas austríaca y española contra Francia.

La relación con Carlos V se encuentra también en los escritos del dominico Tommaso Campanella que formuló una ideología religioso-astrológica para el dominio mundial de los Habsburgo. Así, en su obra *Monarchia di Spagna*, publicada en 1620, exhortaba al rey a enviar a todos los grandes eruditos de Alemania al Nuevo Mundo para exami-

num Ludwig Burchard XVI, Bruselas, 1972, pp. 189-203 y láminas 99-102; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

[34] G. Bacano, *Serenissimi Principis Ferdinandi [...]Triumphalis Introitus in [...] Gandavum*, Amberes, 1636, p. 63.

[35] S. Poeschel, *Erdteile...*, *op. cit.*, catálogo n.° 46; K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, catálogo n.° 8/13, lámina 26.

nar allí el firmamento, y para erigir en el Polo Sur la cruz, así como la estatua de Carlos V y de los otros Habsburgo, según el ejemplo de los griegos y de los egipcios. Ya antes había expuesto en *La Ciudad del Sol* la utopía de una monarquía espiritual-terrenal de los Habsburgo. Probablemente, en conocimiento de estos pensamientos, en la entrada en Amberes de 1635, un obelisco del sol como símbolo de la hegemonía de los Habsburgo, coronaba el *Porticus Cesareo-Austriaca*, con las estatuas de emperadores Habsburgo, bajo el lema *Orbi sufficit unus* [36]. Y en 1639, en el grabado de una portada, se comparaba a Felipe IV con el dios del sol, que «ilumina y da calor» a los cuatro continentes —entre ellos América, con la mina de plata de Potosí como atributo [37].

Con todo ello se reaccionaba de nuevo contra Francia, que bajo el gobierno del cardenal Richelieu iba asumiendo poco a poco la hegemonía de Europa, no sólo económica y militarmente, sino que se servía también de manera activa de los mismos medios artísticos que los Habsburgo para expresar sus aspiraciones políticas y ceremoniales. Dentro del terreno iconográfico, el simbolismo del sol supuso el principal punto de fricción entre los Habsburgo y los Borbones [38]. Justo en 1635, Campanella, en un radical giro de sus expectativas políticas, formuló la petición de que el papa debía traspasar la dignidad imperial de los Habsburgo a los Borbones. Con motivo del nacimiento de Luis XIV en 1638 vio que sus ideas utópicas estaban más cerca de una realización [39].

Encontramos un cambio simbólico de esta ideología en el año 1648, que, a través de la paz de Westfalia, trajo la definitiva hegemonía de Francia en Europa. En la leyenda de un grabado, que muestra «el homenaje de los cuatro continentes al rey tras la victoria sobre su enemigo [español] y la firma de la paz con sus aliados», puede leerse lo siguiente:

[36] C. Gevaarts - P.P. Rubens, *Pompa Introitus Ferdinandi, etc.*, Amberes, 1641, pp. 48 y ss.

[37] V. Malvezzi, *Sucesos Principales de la Monarquía de España*, etc., Madrid 1639: M.C. García Saiz, *La imagen del indio..., op. cit.*, lámina 6.

[38] F.B. Polleross, «Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL, 1987, 239-256, láminas pp. 391-394.

[39] K. Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV. 1660 in París*, Berlín, 1983, pp. 122 y ss.

> Luis poseerá el globo entero, y los lirios serán plantados en las cuatro esquinas de la tierra. [...] Asia, que gime bajo la ley de la media luna, ha animado a América y África a abandonar la penosa tiranía de España, en favor de un rey en el futuro floreciente [40].

Este texto arroja luz sobre la tensa situación en la que tuvo lugar la unión política y matrimonial de ambas líneas de la Casa de Austria por el matrimonio de Felipe IV con su sobrina vienesa Mariana en 1649. Para su entrada en Madrid se creó una arquitectura efímera especialmente compleja: el rey, como Hércules-sol constituía el punto central del programa cosmológico, orientado hacia el número cuatro [41].

El hermano de la reina española, el emperador Fernando III, se sirvió de la orfebrería para expresar las aspiraciones de poder universal de la Casa. Ya en 1645 había creado Johann Baptist Weinet, orfebre de Augsburgo, una bandeja con los cuatro continentes, las virtudes y los retratos de los 13 emperadores de la Casa de Habsburgo [42]. Y aproximadamante por la misma época de la entrada de Madrid, se crea en el taller de la corte de Praga la denominada «copa del emperador» de Lobkowitz, de oro, esmalte, marfil y camafeos. Encima de su pie con los cuatro continentes, aparece el águila imperial que soporta la copa con 144 retratos de emperadores, desde César hasta Fernando II. La tapa, con los cuatro imperios universales, se corona con una estatuilla del emperador reinante, y además aparecen ocho virtudes [43].

El nacimiento de un heredero de Felipe IV y la consiguiente renuncia a la herencia por parte de las hijas llevaron finalmente a las negociaciones secretas de 1659 para la paz de los Pirineos entre España y Francia que se selló con el matrimonio de la infanta mayor, María Teresa, con el rey francés Luis XIV [44]. Con este motivo, la ciudad de

[40] Grabado de Hugues Picart, Paris, Bibliothèque Nationale, *Estampes* Qb 1648, Coll. Hennin, t. 39, n.° 3553.

[41] Cfr. T. Chaves Montoya, *La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649*, en el presente volumen.

[42] H. Brunner, *Die Kunstschätze der Münchner Residenz*, Munich, 1977, p. 169 y lámina 164.

[43] G. Bott, *Der Lobkowitzsche Kaiserpokal und verwandte Arbeiten des Goldschmieds Hanns Reinhardt Taravell vom Prager Hof Ferdinands III.*, H.M.F.v. Erffa y E. Herget Eds., *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt, 1963, 301-334.

[44] C. Dulong, *Le mariage du Roi-Soleil*, París, 1986, pp. 8 y ss.

Amberes levantó una arquitectura efímera ante el Ayuntamiento. El programa comprendía retratos de los novios, así como del rey español y su primera mujer, Isabel, que era francesa y, por cierto, no sólo madre de la novia sino también tía del novio. En la parte central se veía la expulsión de la furia de la guerra por la paz así como a Santiago y a San Luis como patrones de ambos países. El arco estaba coronado por el pabellón del dios de los casamientos, Himeneo, al que ofrecían sus tesoros los representantes de las Indias orientales y occidentales. Las personificaciones de Méjico y Perú entregaban oro y plata como obsequio de honor. El pabellón estaba flanqueado por las Columnas de Hércules [45].

En París se festejó este acontecimiento con una fastuosa entrada de la reina para la que se erigió un arco triunfal con un obelisco en la Plaza del Delfín. Esta celebración se caracterizó por su tendencia imperialista [46] pues debían salir 32 gremios, cada uno con 50 hombres como encarnación de los pueblos del mundo; así, entre otros, desfilaban los panaderos como moros, los cocineros como turcos, los pasteleros como indios orientales, los curtidores como chinos y los herreros como españoles. Los zapateros como *salvajes*, al parecer, representaban a los americanos [47].

Estas tendencias que se proyectan aquí se manifiestan también en una serie de grabados de los cuatro continentes de Jacques de Geyn; en ella, el rey francés y su mujer representan a Europa, de la que se declara en el texto que es «la reina del Universo y maestra de la Tierra», y entre los países de Europa, corresponde a Francia la primacía [48]. Basándose en la misma idea, en un torneo de 1662 aparecía Luis XIV como *emperador romano* encarnando a Europa y triun-

[45] C. Gervaerts: *Hymenaeus pacifer, sive Theatrum Pacis Hispano-Gallicae a S.P.Q. Antwerpiensi ante curiam erectum, cuius auspicatissima ejusdem Pacis facta est promulgatio XV. Kal. Aprilis Anni M.D.C.L.X.*, Amberes, 1661, p. 2; cfr. M. Dietrich, «Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 111* Viena, 1975, 497 lámina.

[46] K. Möseneder, *Zeremoniell...*, *op. cit.*, p. 116.

[47] *Liste des Nations qui doivent paroistre à l'Entrée de la Reine, sçavoir cinquante hommes à chaque Bande; & seront vestus en Armes selon les Nations qu'ils representeront*, París, 1660.

[48] París, Bibliothèque Nationale, *Estampes* Qb 1660 coll. Hennin, t. XLIV, n.º 4021-4024.

fando sobre los representantes de los otros tres continentes [49]. En el mismo año el símbolo del sol sobre el globo, con la divisa *Nec Pluribus Impar*, se convirtió en emblema oficial de Luis XIV, y con ello se expresaba la pretensión «de gobernar también en otros imperios, tal como el sol ilumina otros mundos» (es decir, el *viejo* y el *nuevo* mundo) [50].

Por la misma época se representó a Felipe IV en sus funerales (1665) como señor del «más poderoso de los imperios, superior a todos los demás en el número y variedad de sus reinos» y como soberano de los cuatro continentes [51]. Su sucesor, Carlos II, fue ensalzado en 1666 de la misma forma: en la lámina de la portada de una obra en su honor, el joven rey es coronado por Europa y Asia, mientras América y África levantan la vista hacia él. Un pequeño Hércules soporta los hemisferios occidental y oriental [52] (lámina 28). En el texto anejo se declara que la Casa de Austria ha logrado

> levantar una grandeza la más remontada y admirable que nunca se haya visto en el mundo [...] y así rige con una mano el Oriente, el Occidente con la otra, señorea en la mejor parte de Europa, se ensancha dilatadamente en la grandeza de América, con la monarquía de un nuevo mundo, y viene coronado en el África con el Reino de Orán y con toda la costa hasta el Estrecho de Gibraltar, con las Islas famosísimas de las Canarias [...], domina la Asia con las Islas Malucas, Filipinas, Borneo, Japón [...] y el rico Catayo [...] y las grandes maravillas de un nuevo mundo, que parece que se haya descubierto para servir a la austríaca gloria [53].

[49] «Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits», *Catálogo de exposición*, París, 1977, Catálogo. n.º 301.

[50] J.P. Neraudau, L'Olympe du Roi-soleil. *Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, París, 1986, pp. 30 y ss.

[51] G.B. Borgherine: *Esequie di Philippo IV. Cattolico Re di Spagna celebrate in Firenze dal Serenissimo Ferdinando II. Gran Duca di Toscana*, Florencia, 1665, p. 4; S.N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, 1989, ilustración 9.

[52] J. Carrete Parrondo, F. Checa Cremades y V. Bozal, «El grabado en España (Siglos XV al XVIII)», *Summa Artis*, XXXI, Madrid, 1987, 26, lámina 349.

[53] J. de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo cristiano. Aplauso panegírico en la Pública y Real aclamación de la Magestad del Rey N.S. Carlos II compuesto en dos lenguas, castellana y italiana*, Madrid, 1666, fol. 20.

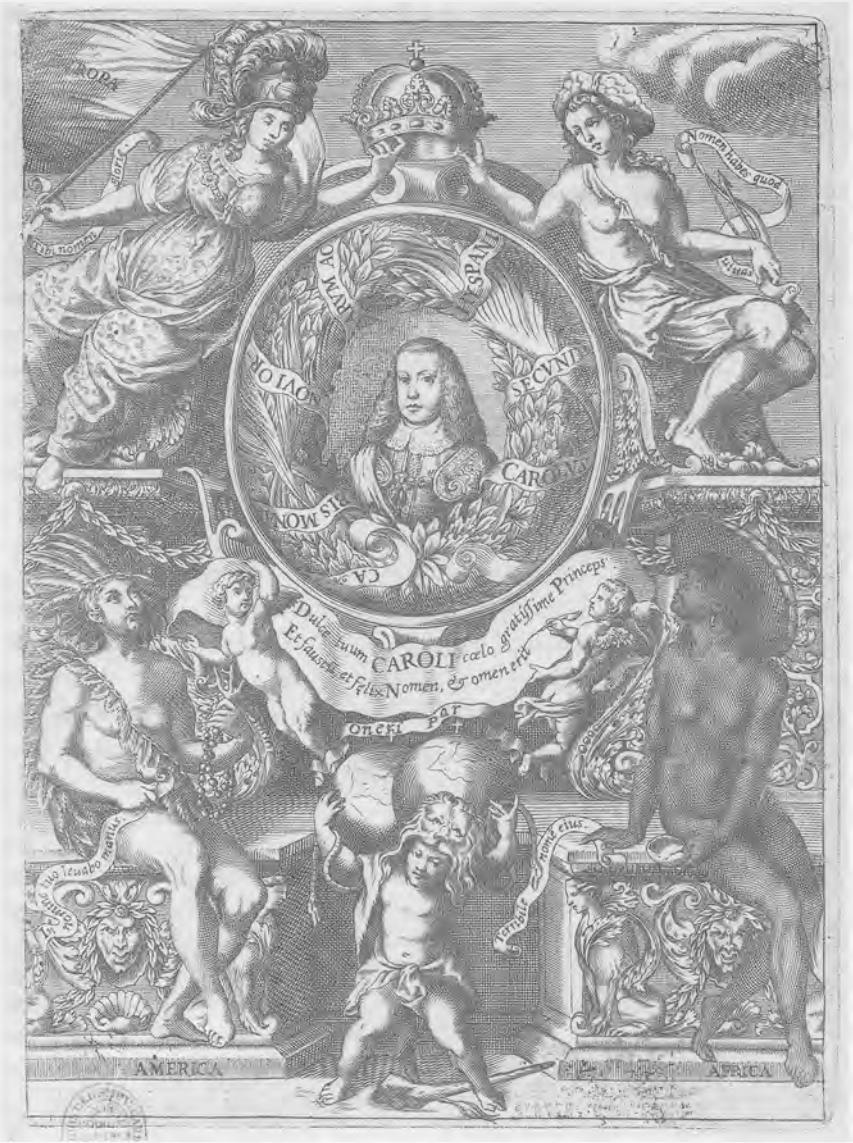

Lámina 28. Los cuatro continentes rindiendo homenaje a Carlos II, 1666.

El dominio de la Casa de Habsburgo sobre Oriente y Occidente constituía, ya en el año 1660, el tema de una lámina de tesis de Salzburgo: en la zona celeste, el emperador Leopoldo I, representado sobre un carro triunfal, acaudilla la comitiva de los dioses de los planetas, y es caracterizado como «señor absoluto de los mundos» por medio de una esfera terrestre y de las alegorías de la Tierra y el Mar, de la Guerra y de la Paz. En la zona terrestre, bajo el lema «todo se junta por el amor», Austria une una personificación de España —con el globo y la maqueta de un barco—, con Minerva «como personificación de los países del Este, quizás Hungría». A los pies de la primera aparecen dos indios encadenados, y en la otra parte, dos turcos. «En suma, parece expresarse aquí nada menos que la aspiración de Austria a la supremacía sobre todos los países de los Habsburgo» [54], aspiración que, tras los esponsales del emperador con la infanta Margarita Teresa, había que documentar con vistas a la herencia española y frente al matrimonio de Luis XIV con María Teresa, la hija mayor de Felipe IV.

La unión de ambas líneas constituye también el tema central de un panfleto con la descripción del «ballet ecuestre» organizado en Viena en 1667 para la boda de Leopoldo I. Según esta descripción —que no se llevaría plenamente a la práctica [55]— la lucha de los elementos era interrumpida por la aparición de la alegoría de la Eternidad en una bola;

> una vez ensalzada con bellas palabras la unión de la Casa de Austria y España, anuncia así que ya no es necesario que estos dos partidos lucharan por semejantes alhajas —como la corona y el vellocino de oro—. Pues ambos serían reconocidos a la Casa de Austria por la Eternidad, y antes de ahora habían sido llevadas por XV emperadores de esta Casa. Después de lo cual, se abría la bola estrellada del mundo, y allí, en el templo de la Eternidad, se veía a los XV emperadores romanos nacidos de la Casa de Austria, sentados en bellos caballos. [...] Seguían a éstos otros tres carros, en uno indios prisioneros, en el segundo, tártaros prisioneros, y en el tercero, moros prisioneros [es

[54] S. Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians,* Weienhorn, 1988, pp. 87-90, lámina 49.

[55] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

decir, representantes de América, de Asia y de África], cada nación con el traje que le pertenece, como en un Triunfo [56].

Igualmente claras quedan las pretensiones de la línea austríaca sobre la herencia española en la ópera *Il Pomo d'Oro* [57], y también en la literatura panegírica de la misma época. Al contrario que su cuñado y primo en París, el emperador no quiso, o no fue capaz, de ajustar también las artes plásticas a la manifestación de sus deseos. La iniciativa en este ámbito parece en un principio haber corrido a cargo de nobles aislados. Probablemente se pueden interpretar en este sentido las decoraciones del Palacio Eggenberg en Estiria (Austria). El edificio, marcado por un cierto hispanismo —tanto en el terreno de la arquitectura como en el de la emblemática— fue concebido ya desde su estructura como imagen alegórica del cosmos [58]. Después de 1667 en una de sus salas se pintaron alegorías del Viejo y del Nuevo Mundo; en otra, personificaciones de los cuatro continentes según los grabados de Charles Le Brun [59]. La sala principal con los planetas culmina en una representación del dios del sol, que simboliza, con arreglo a una descripción de la época, «el sol austríaco, como su majestad romano-imperial LEOPOLDO I» [60]. Aunque estas pinturas sólo fueron acabadas tras la boda de Leopoldo con su segunda mujer en 1673, ya en los años sesenta se había extendido entre los círculos nobles la iconografía solar del emperador como señor terrenal del cosmos [61].

[56] *Eigentliche Kupffer Entwurff und Beschreibung der Herrl. Festivitaeten so bey dem Kais. Beylager gehalten worden,* Viena, 1666, ÖNB, Colección de panfletos, 1666/2.

[57] J.M. Valentín, «"Il Pomo d'Oro" et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold I.», *XVII. Siècle,* 36, 1984, 17-36. Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

[58] B. Ruck und F. Kryza-Gersch, *Schlo Eggenberg. Ein Führer durch die Sammlung,* Graz, 1984.

[59] G. Brucher, «Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität,* Graz, 8, 1973, 20, láminas 28 y ss. y 47 y ss.

[60] G. Lesky, *Schlo Eggenberg. Das Programm für den Figurenschmuck,* Graz, 1970, pp. 185 y ss. y 232.

[61] *Cfr.* la lámina de tesis del conde Sprinzenstein de 1660, así como el tratamiento que se da a Leopoldo en la jura de este año en Klagenfurt, como «el sol más alto». En 1661 apareció en Praga otra lámina de tesis del conde Sternberg, que muestra al emperador como sol entre los otros planetas.

Luis XIV, por el contrario, continuó consecuentemente con el empleo demostrativo del arte, desde que, por la muerte de su suegro en 1665, vio más cerca la herencia española, y con ello, los territorios de Ultramar.

En 1666 nace un proyecto de Claude Perrault para un monumento de 140 metros de altura que se pensaba poner en las cercanías del Louvre; en él se representaba el emblema del Rey-Sol con un obelisco sobre una esfera terrestre. El motivo de la primacía francesa fue ilustrado en cuatro relieves de las hazañas del rey francés en todos los continentes [62].

Esta temática ciertamente sólo se realizaría en Versalles, sobre todo en la «Escalera de las Legaciones», construida entre 1672 y 1680 según los planos de Charles Le Brun; en ella se hace referencia expresa a la victoria sobre España, Holanda y el Imperio. El busto del Rey-Sol estaba flanqueado por representaciones realistas de los habitantes de los cuatro continentes, mientras que en el techo se pintaron las correspondientes alegorías. Tenían el mismo significado que en la entrada de 1660:

> Las naciones admiran aquí con placer los sorprendentes hechos del rey [...], y los cuatro continentes, sentados sobre sus atributos, se han reunido en este lugar para ser testigos de esta fuerza triunfal.

El concepto se basa en el juego entre realidad e ilusión: si el rey pasaba por la escalera quedaba rodeado

> por todo tipo de naciones, de ambas Indias, persa, griega, armenia, moscovita, alemana, italiana, holandesa, africana, en breve, por todas las conocidas. [...] Se podría creer que todos estos pueblos se habían reunido aquí en masa sólo para honrar al rey que pasaba, y para ver la más bella corte del mundo [63].

[62] M. Petzet, «Der Obelisk des Sonnenkönigs. Ein Projekt Claude Perraults von 1666», *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 47, 1984, 439-464.

[63] G. Sabatier, «La parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles», *XVII. Siècle,* 40, 1988, 409-416; K. Möseneder, «"Aedificata Poesis". Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* XXXV, 1982, 146-148.

El emperador no tenía nada equivalente para oponer a esta ofensiva artística del Rey-Sol. Manifestó sus aspiraciones en 1673, en el catafalco de su mujer española [64] (lámina 18), así como en un trono de marfil que obtuvo como regalo del gran príncipe elector en 1677. En él, junto a las representaciones de los cuatro continentes, aparecían también los cuatro elementos, los cuatro imperios mundiales, series de héroes y de emperadores, así como figuritas chinescas [65].

No obstante, la victoria sobre los turcos de 1683 en Viena trajo consigo un nuevo impulso para la propaganda de los Habsburgo [66]. Dos años después, Melchior Haffner creó un grabado que muestra a Leopoldo I rodeado por los príncipes electores como vencedor sobre los turcos y como soberano de los cuatro continentes [67].

Aproximadamente por el mismo tiempo se ejecutó esta temática en forma monumental en la sala imperial del Palacio Alteglofsheim en Baviera. La pintura del techo muestra un retrato del emperador y de su mujer —al igual que en la ópera *Il Pomo d'Oro* de 1668— como Júpiter y Juno, rodeados de los soberanos europeos, entre ellos los reyes de Francia y España así como de los príncipes electores. El enmarcado en estuco con los cuatro continentes delata de nuevo la dimensión geográfica de esta soberanía [68].

Al parecer, en la corte imperial no surgen proyectos análogos para obras monumentales hasta finales de los años ochenta. En 1688 —es decir, en el año de una nueva agresión de Luis XIV, el asalto al Palatinado— surgen los primeros planos de Johann Bernhard Fischer von Erlach para un *anti-Versalles* imperial en Schönbrunn. Sin embargo, esta iconografía imperial polifacética sólo se realizó, en un principio, en el arte efímero. En 1690, los comerciantes extranjeros encargaron al mismo arquitecto un arco triunfal para la entrada de la familia imperial en

[64] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

[65] W. Baer, «Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 78, 1982, 91-138.

[66] F.B. Polleross, «Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst», R. Feuchtmüller und E. Kovacs Eds., *Welt des Barock*, Viena, etc., 1986, 87 y ss.

[67] H. Widacka, «Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku», Varsovia, 1987, Catálogo n.° 81, lámina 68.

[68] P. Morsbach, «Der Kaisersaal in Schlo Alteglofsheim», *Ars Bavarica*, 57/58, Munich, 1989, 91-111.

Viena tras la coronación de José I como rey de Romanos. En él aparecía Leopoldo I —al igual que en Alteglofsheim— en el papel de padre de los dioses. Y en el punto central de la apoteosis se representó a José I como dios del sol delante de la esfera celeste que sostenían los cuatro continentes [69]. Un informe de la época demuestra que este arco triunfal fue concebido como respuesta de la Casa Imperial a las pretensiones iconológicas del Rey-Sol. Pues en él se reprocha a los franceses que

> elevan a su rey por encima de todos los demás príncipes ilustres, y se atreven a anteponerle altivamente a la más alta de todas y digna de gloria, a la insuperable Casa Imperial de Austria, cuando no le comparan con otra cosa que con el sol, después sólo como un sol, así pues como si un gobernante fuera monarca del mundo, y como el mismo sol, un rey de todo el firmamento y de las estrellas, así también este rey en la tierra [70].

Al igual que en Viena, por aquel entonces se puede constatar en España una atención intensificada al simbolismo del sol y con motivo de las nupcias de Carlos II con su segunda mujer en 1690 se aprovechó el mismo tema que en la entrada de 1660 en París. Así, María-Ana de Pfalz-Neuburg fue recibida en Madrid como «deseada Aurora del más Augusto Sol» por «todas las naciones del Orbe» [71].

Sin embargo, a pesar de sus dos matrimonios el rey español seguía sin heredero y se preparaban para la herencia no sólo los parientes de Viena y París sino también Inglaterra y Holanda interesados en las posesiones de Ultramar. Probablemente por el mismo motivo, en la iconografía española del último cuarto del siglo XVII, se insiste, junto al simbolismo del sol, en la pertenencia de América a la monarquía de España. Esto puede aplicarse ya a la lámina de la portada de Marco Orozco para el *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales* de José de Veitia Linage, en 1671. En un arco triunfal que descansa sobre Co-

[69] H. Haselberger-Blaha, «Die Triumphtore Fischers von Erlach», *WrJbKg*, XVII, 1956, 67 y ss. y 80, lámina 54; Möseneder, *Aedificata Poesis, op. cit.*, 162 y ss.

[70] F.B. Polleross, *Sonnenkönig..., op. cit.* p. 252.

[71] *Primera Noticia del feliz viage, que desde Inglaterra executòà estos Reynos de España la Reyna Reynante nuestra señora Doña María-Ana de Babiera [...] hasta su dichoso Arribo en el Puerto del Ferrol, el Domingo 26 de Março de este Año de 1690*, Madrid, 1690, p. 4. Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

lón y Cortés, por decirlo así, como soportes, aparecen en el trono los Reyes Católicos y al otro lado del blasón real la regenta Mariana de Austria y su hijo Carlos, menor de edad. Entre los conquistadores se encuentra la alegoría de Sudamérica así como barcos y armas que remiten a los medios empleados para la sumisión del continente, sumisión que se legitima como deseada por Dios por medio de promesas de la Biblia como «reinarás de mar a mar» (Salmo 8).

En una edición de la obra sobre la conquista de Méjico de Antonio Solís, de 1684, la imagen de Carlos II tiene la forma de una estatua a la que sostienen las personificaciones de España y de *Nueva España*. El texto y la corona española sobre los dos hemisferios remiten a la unión de ambas partes cuya renovación está simbolizada por el águila imperial y el fénix americano [72]. El autor, con tal motivo, exhorta al joven rey a seguir el ejemplo de sus gloriosos antepasados que siempre habían tenido presente la protección de los indios y su conversión como la mayor riqueza de Sudamérica [73].

En 1698 se produce una obra monumental en la temática de América con una serie de 24 óleos con incrustaciones de nácar sobre la conquista de Méjico realizada por Miguel y Juan González para el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso [74].

Igualmente, un acontecimiento de la conquista, el encuentro de Cortés con Moctezuma, adorna la parte trasera de un biombo, probablemente creado para un gobernador colonial en Méjico. La parte delantera muestra una serie de los cuatro continentes según los grabados de Le Brun. En ella, Europa está representada por Carlos II y su primera mujer, María Luisa de Orleans [75]. Ésta no sólo fue recibida en su

[72] B. García Vega, «El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII», Valladolid, 1984, Catálogo n.º 638 y n.º 2178; M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, *op. cit.*, p. 428, lámina 3.

[73] A. de Solís, *Historia de la Nueva España* [...], Madrid, 1684, dedicatoria: «Y no faltan motivos que inducen à la imitación para mayor exercicio de la Prudencia: pues hallará V. Magestad en la Historia de Nueva España un campo muy dilatado en que seguir las huellas de sus gloriosos Progenitores, que miraron siempre la conservación de aquellos Indios y la conversión de aquella Gentilidad como principal riqueza que se pudo esperar de las Indias».

[74] M.C. García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América*, tomo II, Madrid, 1980, pp. 19-69.

[75] M. Caballo, *El Biombo de los cuatro continentes / The screen of the four continents*, Méjico, 1975.

entrada por los cuatro continentes [76] sino que también pidió a Lucas Jordán una serie de pinturas con esta temática para su apartamento en el palacio madrileño.

En ellas, se interpretan las alegorías, por medio de escenas de la conquista, con un acentuado sentido colonialista [77]. Igualmente, en su catafalco los cuatro continentes lloraban su muerte [78].

Carlos II sería, en efecto, el último Habsburgo de la línea española. Por ello, probablemente no es casual que desde el momento en que esto se hizo patente surgiera la mayor apoteosis de la Casa de Austria en España.

De las decoraciones del Casón del Buen Retiro, creadas en 1694-1697 por Lucas Jordán, se ha conservado sólo el fresco del techo, con el enaltecimiento de los Habsburgo y de su Orden del Toisón de Oro —que había transferido Carlos V desde Borgoña hasta España— y de la monarquía española [79]. En las paredes del salón de fiestas había —al igual que en la sala del trono de Felipe IV en la misma residencia— un ciclo de los 12 trabajos de Hércules. Encima de ellos se encontraban las nueve musas; Apolo representa, junto al guerrero Hércules, la parte pacífica de la ideología absolutista. La dimensión universal de la soberanía de la Casa de Austria, simbolizada en el fresco por las alegorías de la Tierra y del Mar, de los reinos austríacos y de los cuatro continentes [80] culmina en una esfera celeste en la que Júpiter aparece sentado en el trono como en el arco triunfal de Fischer de 1690; el centro está formado por el sol. De manera análoga, este sol puede interpretarse como *Sol Austriacus*, lo que queda confirmado también por el veneciano Teodor Amade de Amaden en su obra *Sol Austriacus* [81].

[76] T. Zapata Fernández de la Hoz, *Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orléans (1680). El arco del Prado,* Archivo Español de Arte, 251, 1990, 477; cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía,* en el presente volumen

[77] O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano,* Nápoles, 1966, tomo I, pp. 119 y ss.; tomo II, pp. 157 y ss.; tomo III, ilustraciones 311-314.

[78] *Cfr.* A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte,* en el presente volumen.

[79] R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro,* Madrid, 1985.

[80] Éstas nos han llegado en copias en grabado: L. Alegre Núñez, *Catálogo de la calcografía Nacional,* Madrid, 1968, n.º 936-939.

[81] E. Kovacs, *Apotheose..., op. cit.,* p. 77, lámina 15.

El enaltecimiento de Carlos II como «Rey Sol del Orbe» se convertiría también en un motivo dominante en las decoraciones fúnebres de 1701 para el rey español, especialmente en la pirámide construida para esta ocasión en Méjico, coronada por los cuatro continentes:

> A ningún príncipe pudo venirle mejor que a Nuestro Católico Monarca: pues siendo clarísimo Sol por lo heroico de sus virtudes, [...]. Y con razón a todo el Orbe, que en eso se adelanta el eclipse de su Majestad al del Sol, pues el de este luminoso Planeta no puede naturalmente extenderse al universal [...] pero el de nuestro sol Monarca se extiende a todo el orbe, pues en todas sus partes tenía dominio su Majestad, y así en todas a un tiempo se oscureció el Sol con su muerte [82].

La muerte de Carlos II desencadenó la Guerra de Sucesión española, de la que, tras algunos éxitos iniciales de los Habsburgo y de sus aliados, salieron victoriosos los Borbones. Ambos pretendientes al trono manifestaron sus aspiraciones también con la adopción del simbolismo del soberano español [83]. Así, Felipe V fue retratado ya en 1700, con motivo de su proclamación como rey de España, recibiendo el homenaje de los representantes de Aragón, Castilla, América y África [84]; y en sus entradas en Barcelona [85] y en Madrid fue ensalzado como Sol [86]. El emperador Carlos VI no renunció del todo a sus reivindicaciones sobre la herencia española, tampoco tras el Tratado de Utrecht y Rastatt de 1713-1714. Sus reivindicaciones se harían más patentes especialmente con el nacimiento del archiduque Leopoldo en 1716, al que se le dio tratamiento de «Príncipe de Asturias», y con ello de he-

[82] A. de Mora, *El Sol Eclypsado antes de llegar al Zenit. Descripción de las Honras celebradas en la Ciudad de México a la muerte del Rey D. Carlos II,* Méjico, 1701, fol. 21 v.; cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte,* en el presente volumen.

[83] M. Morán Medina, *La imagen del rey Felipe V y el arte,* Madrid, 1990.

[84] Grabado de Chiquet «La Soumision Fait au Roy d'Espagne», Barcelona, Institut Municipal d'Historia, Secc. *Gràfics* Inv. G 13.323.

[85] *Breve descripción de las festivas [...] a la S.C. y Real Magestad de Felipe Quinto [...] en la entrada a los campos de Barcelona,* Barcelona, 1701.

[86] *Descripción del adorno que se hizo en esta Corte a la Real entrada de [...] Felipe Quinto, el día catorce de Abril [...],* Madrid, 1701.

redero del trono español. El Palacio Schwarzenberg se transformó en aquel momento en un «Castillo de Soles» [87], y un tablado festivo de Hamburgo se adornó con la esfera terrestre y con alegorías de los cuatro continentes [88].

[87] F. Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des «Kaiserstils»*, Berlín-Nueva York, 1981, tomo I, p. 360.

[88] Grabado de B. Feindt, S.G. Zimmermann y C. Zinck «Esbozo de la espléndida iluminación y honra del templo [...]», Viena, Albertina, *Historische Blätter, Karl VI*, 1716/n.° 1.

IV

REYES CATÓLICOS Y *PIEDAD AUSTRÍACA* LA EVANGELIZACIÓN DE AMÉRICA BAJO EL DOMINIO DE LOS HABSBURGO

Tan pronto como se recibieron las primeras noticias del descubrimiento de América, el rey Fernando el Católico envió legados al papa Alejandro VI que concedió en mayo de 1493 amplias libertades a los españoles. Les otorgó soberanía sobre los países descubiertos y por descubrir en el Occidente «con el fin de convertir a sus habitantes a la fe de nuestro Redentor y a la confesión católica» [1]. Dado que el encargo de evangelización de la bula papal constituyó el fundamento jurídico para la conquista de América y debido a la insistencia en la piedad, típica de los Habsburgo, este aspecto se convirtió en un tema importante en la iconografía de América de la Casa de Austria.

La conversión de los indios así como la expulsión de los moros y de los judíos de España que ocasionaron la titulación de Fernando de Aragón como *Rex Catholicus*, fueron destacadas en sus funerales en Bruselas (1516). Aproximadamente en la misma época y por el mismo motivo Rafael pintó la imagen del rey español como *Propagador Christiani Imperii* para la *Stanza dell'Incendio* del Vaticano [2]. Los mismos soberanos que aparecen en esta sala —Constantino, Carlomagno, Segismundo y Fernando—, se repiten en 1529 en las decoraciones efímeras para la entrada de Carlos V en la ciudad papal de Bolonia. Se pretendía comprometer al emperador, ante estos ejemplos de la fe, en la per-

[1] P. Castañedo Delgado, «Die Kirche in Spanisch-Amerika», *Gold und Macht...*, *op. cit.*, 125 y ss.

[2] J.M. Jacoby, «Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast», *Studien zur Kunstgeschichte*, 22, Hildesheim, etc. 1987, 40-50.

secución de herejes y en la evangelización del Nuevo Mundo [3]. Con motivo de los funerales del emperador en Valladolid (1558) y en consonancia con lo anterior se tuvieron en cuenta la conquista y conversión de Méjico y de Perú. En el catafalco de Méjico incluso fue dedicada una imagen sólo a la «Donación apostólica de las Indias» [4].

Siguiendo esta tradición, se retrató a Felipe II como *Defensor ecclesiae* con las alegorías de la Justicia, del Tiempo y del Amor, en medio de objetos del Nuevo Mundo y de cuadros de los reyes incas [5]. Ya hemos hecho referencia a esta representación en el contexto de las cámaras de arte y de maravillas. No obstante, queremos llamar la atención sobre otro aspecto presente en ella: la lucha del rey contra el protestantismo en los Países Bajos donde se cuestionó la ideología evangelizadora de los Habsburgo en América. Así, Theodor De Bry expresa esa tendencia antihispana como sigue:

> De la conversión de los indios. Los españoles a un extraño país, por un camino tan lejano y desconocido, han llegado en barco. Querían convertir, enseñar a los paganos la fe de Cristo, llevar la luz a los ciegos indios, la luz divina. Pero, a decir verdad, a la pobre gente le sigue faltando esa luz tan clara. Claro, dado que los españoles han cogido todo, ellos mismos han perdido hasta la visión, todo lo que veían en la tierra y en el mar lo han robado los españoles [6].

El grabado muestra la llegada de Colón, al que los indios colman de oro, mientras en un segundo plano se erige una gran cruz; parece una visualización de esta crítica al intercambio de cristianismo por oro. La propagación masiva de la *Leyenda Negra* que culmina hacia 1600 en el texto e imágenes del libro de De Bry, probablemente constituye también el motivo de una reacción defensiva de la parte española en cuanto a la conquista y la conversión. Esta reacción se exterioriza en un primer momento en la literatura y en el teatro como por ejemplo

[3] A. Pinelli, «Feste e trionfi: continuità e metamorphosi di un tema», S. Settis Ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, Turín, 1985, 339.

[4] Cfr. A. Sommer-Mathis, *Triunfo de la muerte*, en el presente volumen. La *militia Christi* constituyó el aspecto más importante en la iconografía de Carlos V. Cfr. F. Checa Cremades, *Carlos V..., op. cit.*

[5] R. Beer, *Inventare..., op. cit.*

[6] T. de Bry, *Das Vierdte Buch Von der neuwen Welt*, Frankfurt, 1594, prólogo.

en la obra de Lope de Vega *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (de antes de 1604) [7]; en el terreno de las artes plásticas se puede constatar sobre todo bajo Felipe IV y especialmente en los grabados de libros.

La ideología de la América de los Habsburgo fue expuesta de la manera más evidente en el grabado de la portada de la obra *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [8]. Con la forma arquitectónica de un arco triunfal constituye su base la vista de Méjico y su coronación el blasón real sobre el hemisferio occidental, mientras Hernán Cortés con el bastón de mariscal y fray Bartolomeo de Olmedo con la cruz, aparecen como columnas, por decirlo así, como *soportes* del sistema político. El dualismo sumisión-conversión se explica con los rótulos y las escenas. En la dedicatoria a Felipe IV se aclara que la representación del conquistador y del misionero dominico se debe a que Cortés era «en todo lo temporal y humano exemplo prodigioso», mientras Olmedo lo era «en lo spiritual y divino». Pues ellos habían dado «a Dios almas, a la Iglesia hijos y a su Rey vasallos, lustre à España, ocupación a la fama y à V. Magestad vitorias».

El celo evangelizador del rey español se había demostrado ya diez años antes en el grabado de la portada del libro de Salazar de Mendoza *Monarquía de España o deducción histórica y jurídica de los derechos del Rei Catholico a todos los estados que poseía* [9], es decir, en una obra fundada en el derecho público. La estructura formal arquitectónica, semejante a un altar o a un arco triunfal, contiene en el centro el blasón de Felipe IV, flanqueado por las alegorías de los cuatro continentes que ejercen una función de soporte. Sobre ellas aparece la personificación de España dotada con los atributos de la Religión y la Justicia y Santiago representado como patrón protector del país y de la conquista.

En 1628 Rubens crea una obra *monumental* de este tema con el retrato ecuestre de Felipe IV. Siguiendo una descripción de Lope de Vega, muestra al rey de manera equivalente al retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano, también en el papel de defensor de la Iglesia [10]. Aho-

[7] *Cfr.* C. Laferl, *«El Nuevo Mundo descubierto por Colón» de Lope de Vega,* en el presente volumen.

[8] B. García Vega, *El grabado..., op. cit.*, Cat. n.° 2072, lámina 499.

[9] «Estampas. Cinco siglos de Imagen impresa», *Catálogo de exposición,* Madrid, 1981, p. 100, Catálogo n.° 330.

[10] S. A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco,* Madrid, 1990, pp. 144-153.

ra Felipe mismo toma el papel de Caballero de Santiago y el globo descansa sobre sus hombros. La Fe, o sea, la Religión, y la Justicia protegen y coronan al soberano. Un indio que, con sus rasgos negroides personifica de nuevo las Indias orientales y occidentales, ocupa el puesto de los cuatro continentes y se muestra, en su función de portador del yelmo, como vasallo ya convertido.

Este tema se volvió a aprovechar para las portadas de las obras de Solórzano Pereira *Política Indiana* y *Emblemata Regio Politica* realizadas en 1647 y 1652 respectivamente. Felipe IV tiene el globo a sus pies y aparece acompañado de las personificaciones de España y de América —con maíz y papagayo— (lámina 29). Su firme lucha contra la herejía y el paganismo se compara con la de Hércules [11]. Las alegorías de la Fe y la Religión se han convertido ahora en *figuras de soporte* pero, como se proclama en la dedicatoria al rey, fe, devoción, religión, justicia y política de gobierno cristiano constituyen *los fundamentos* del poder de la Casa de Austria y de la monarquía española en Europa, Asia, África y América.

Dentro de esta *Pietas Austriaca* los Habsburgo propagaron sobre todo la veneración de la Eucaristía y de la Inmaculada [12]. Su difusión en el Nuevo Mundo fue ilustrada igualmente en portadas de libros. En 1640, en el *Sumo Sacramento de la Fe* de Francisco Aguado [13] se simboliza el triunfo de la *Pietas Eucharistica* con una custodia en forma de sol encima del globo que soporta el águila bicéfala de los Habsburgo. La Piedad y el Poder constituyen los pilares de la soberanía universal puesto que —como queda formulado en la dedicatoria a Felipe IV— «la Augustísima Casa de Austria [...] debe a este santísimo Sacramento el Imperio y la Corona, y a su culto el aumento de su poder».

En 1653 el jesuita Juan Antonio Velázquez retrató a Felipe IV, glorificado en el título como *Novus Constantinus Augustus*, con un estandarte de la Inmaculada en la mano y el globo terrestre en la otra. Pues el rey lleva «felicidad, las armas por la religión y por el bienestar común, sobre Europa, Asia, África y también América, y todo el Océa-

[11] B. García Vega, *El grabado...., op. cit.* Catálogo n.º 2030, lámina 475; E. Páez Ríos, *Repertorio..., op. cit.*, tomo I, p. 242.

[12] A. Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Viena, 1982, pp. 18 y ss.

[13] E. Páez Ríos, *Repertorio..., op. cit.*, tomo I, lámina 234.

Lámina 29. Alegoría de la misión de América bajo Felipe IV, 1647.

no e incluso más allá; por eso ha logrado por todas partes victorias grandes y duraderas» [14].

En realidad el rey español mismo había intervenido en Roma a favor de la Inmaculada, por lo que le fue dedicada la obra de homenaje *Pietas Austriaca*, realizada en 1658-1660 por el capellán de la corte Diego Tafuri, que procedía de Innsbruck. En sus grabados se representa igualmente la difusión de la devoción de los Habsburgo en los cuatro continentes [15].

Al igual que en el terreno profano, debemos también a Carlos II y a su pintor de corte, Lucas Jordán, el punto culminante y final de este desarrollo iconográfico. En 1692-1694 Jordán pintó al fresco la bóveda de la escalera de El Escorial con una grandiosa apoteosis de la *Pietas Austriaca* [16]. En relación consciente con las pinturas de Tiziano para Carlos V, figura en el centro la devoción de este emperador y de su hijo hacia la Trinidad. Mientras el primero ofrece la corona del Imperio y de España, Felipe II presenta el globo como símbolo del dominio de la Casa. Con esta devoción y con la construcción de El Escorial tras la batalla de San Quintín, pintada en el friso, estos dos Habsburgo se incorporan al grupo de los reyes santos —Fernando, Enrique, Esteban y Casimiro—. Más abajo de la masa celeste de nubes, a gran altura sobre el observador, Carlos II, en compañía de su mujer y de su madre, ocupa una posición media entre el mundo terrenal y el divino, al igual que el emperador Leopoldo I en la Columna de la Peste de Viena, realizada por la misma época. Con ello se manifestaba —del mismo modo que en Viena— la *verdadera grandeza* resultante de la devoción de los Habsburgo, a diferencia de la *falsa grandeza* de Luis XIV [17]; con todo, se concedía un amplio espacio al triunfo sobre los franceses en las escenas de batallas. El hecho de que éstos, pocos años después, recibieran la corona española aparece en este contexto como una ironía de la Historia.

[14] B. García Vega, *El grabado...*, *op. cit.*, Catálogo n.º 2263, lámina 628.

[15] E. Kovacs, *Apotheose des Hauses Österreich*, *op. cit.*, p. 62, lámina y 68 y ss.

[16] O. Fellari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, *op. cit.*, tomo I, pp. 142 y ss., tomo III, láminas pp. 351 y ss.

[17] F. Polleross, *Zur Repräsentation...*, *op. cit.*, pp. 89 lámina y 92.

APÉNDICES

ABREVIATURAS

Ält.ZA	Ältere Zeremionalakten
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AHP	Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
AVM	Archivo de la Villa de Madrid
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BN	Biblioteca Nacional, Madrid
HHStA	Haus- Hof- und Staatsarchiv, Viena
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Viena
RAH	Real Academia de la Historia, Madrid
ZA Prot.	Zeremonialprotokolle

TABLA CRONOLÓGICA

1492	Primer viaje de Colón.
1494	El papa Alejandro VI confiere a Fernando e Isabel el título de Reyes Católicos.
	Tratado de Tordesillas.
1496	Doña Juana, hija de los Reyes Católicos, se casa con Felipe el Hermoso.
1499	*La Celestina.*
1500	Nace Carlos en Gante, futuro rey (Carlos I) emperador (Carlos V).
1503	Creación de la Casa de la Contratación de Sevilla.
1503-1530	Crecimiento paulatino de las remesas metálicas de Indias: ciclo del oro.
1504	Muerte de Isabel la Católica.
1506	Muerte de Felipe el Hermoso.
1509	Gil Vicente: *Farça chamada Auto da India.*
	Entrada de Carlos V en Brujas.
1515	Alberto Durero dibuja un indio Tupinambá para el emperador Maximiliano I.
1515-1518	Hans Burgkmair: indios en las ilustraciones para el «Triunfo» del emperador Maximiliano.
1516	*Muerte de Fernando el Católico.* Sucesor al trono español: Carlos I.
	Exequias con barco alegórico en Bruselas.
1517	Carlos I llega a España.
1519	Muerte del emperador Maximiliano I - Carlos I, elegido rey de Romanos, futuro emperador.
	Cortés inicia la conquista de México.
1520	Coronación de Carlos V en Aquisgrán.

	Impresiones de Alberto Durero sobre los «tesoros indios» de Carlos V.
1521-1522	Carlos V entrega el gobierno de los países austríacos a su hermano Fernando.
1522	Carlos regresa a España.
1523	Creación del Consejo de Indias.
1526	*Matrimonio de Carlos V con Isabel de Portugal en Sevilla.* Arco triunfal.
1527	Nacimiento del príncipe Felipe, futuro Felipe II.
1528	Christoph Weiditz pinta los mejicanos de la corte de Carlos V en Toledo.
1530	Carlos V coronado en Bolonia. Retrato de Carlos V con el globo terrestre de Parmigianino.
1531-1560	Remesas metálicas de las Indias: sigue el ciclo del oro, y empieza el ciclo de la plata.
1534	Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús.
1535	Expedición contra Túnez y Argel.
1541	*Entrada de Carlos V en Milán.* Arco triunfal (Giulio Romano).
1543	Carlos V entrega el gobierno de España a su hijo Felipe II. Matrimonio del príncipe Felipe con María Manuela de Portugal.
1545	Se inicia el concilio de Trento.
1548	Matrimonio del archiduqe Maximiliano II con la infanta María en Valladolid.
1548-1549	*Viaje de Felipe II por Italia, Austria, Suabia y Lorena a los Países Bajos.* Arquitecturas efímeras en Italia y en los Países Bajos.
1552	Fray Bartolomé de las Casas: «Brevísima relación de la destrucción de las Indias».
1555-1556	Representación de la conquista de Méjico por Maarten van Heemskerck.
1554	Matrimonio del príncipe Felipe con María Tudor, reina de Inglaterra.
1556	Abdicación de Carlos V. Cesión de Castilla, Aragón, Flandes, Sicilia e Indias a Felipe II.
1557	Luis Hurtado de Toledo y Miguel de Carvajal: *Auto de las Cortes de la Muerte.*
1557	Francisco de Vitoria: *De Indis et de iure belli.*

1558 *Muerte de Carlos V.* Sucesor al trono imperial: su hermano Fernando I.
EXEQUIAS EN BRUSELAS, TOLEDO, VALLADOLID Y MÉJICO.

1559 *Matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois.*
ARCOS TRIUNFALES Y GRUPOS DE DANZA DE INDIOS EN TOLEDO.

1561 Madrid se convierte en la residencia de la corte española.

1563 *Coronación de Maximiliano II como rey de Romanos en Frankfurt.*
ARCOS TRIUNFALES EN VIENA.

1564 Termina el concilio de Trento.

Antes de 1565 LOPE DE RUEDA: QUINTO PASO, *LA TIERRA DE JAUJA.*

1567 ALEGORÍA DE PERÚ EN UNA MEDALLA PARA FELIPE II.

1568 *Muerte de Isabel de Valois.*
EXEQUIAS EN MADRID.

1569 Alonso de Ercilla y Zúñiga: Primera parte de *La Araucana.*

1570 *Matrimonio de Felipe II con la archiduquesa Ana.*
GRUPOS DE DANZA DE INDIOS EN BURGOS, ARCOS TRIUNFALES EN MADRID.
PRIMERA REPRESENTACIÓN DE LOS CUATRO CONTINENTES EN EL ATLAS DE ABRAHAM ORTELIUS EN AMBERES.

1571 *Nacimiento (y muerte) del infante Fernando.*
MASCARADA CON MOCTEZUMA E INDIOS EN MADRID.
Matrimonio del archiduque Carlos II de Estiria con María de Baviera.
TORNEO ALEGÓRICO EN VIENA (GIUSEPPE ARCIMBOLDO).
Batalla de Lepanto.

1576 Muerte del emperador Maximiliano II - sucesor al trono imperial: Rodolfo II.

1578 Nacimiento del infante Felipe III y del archiduque Fernando II.
Alonso de Ercilla y Zúñiga: Segunda parte de *La Araucana.*

1579 Se establece en Madrid el primer teatro permanente.

1580 Incorporación de Portugal al reino español de los Habsburgo.

1581 Entrada del rey Felipe II en Lisboa.
Las provincias del norte de los Países Bajos declaran su independencia de España.

1583-1593 El archiduque Alberto desempeña el cargo del virrey de Portugal.

1589 Alonso de Ercilla y Zúñiga: Tercera parte de *La Araucana.*
BANDEJA COSMOLÓGICA CON LOS CUATRO CONTINENTES HECHA CON MOTIVO DEL PROYECTO DE BODA DE RODOLFO II CON ISABEL CLARA EUGENIA.

1589(?)	Alegorías del descubrimiento de América de Giovanni Stradano.
1594	*Entrada del archiduque Ernesto como gobernador de los Países Bajos en Amberes.*
	Arquitecturas efímeras.
1595	Muerte del archiduque Ernesto. Sucesor como gobernador de los Países Bajos: archiduque Alberto.
1598	*Muerte de Felipe II.* Sucesor al trono español: Felipe III.
	Exequias en Zaragoza y Florencia.
	Doble boda: del rey Felipe III con la archiduquesa Margarita y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto en Valencia.
	Arcos triunfales en Mantua y Madrid, torneo con desfile de los cuatro continentes en Barcelona.
1599	*Entrada del archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia en Amberes.*
	Arquitecturas efímeras.
	Simón Aguado: Entremés *El Platillo.*
1600	*Entrada de Felipe III y Margarita en Segovia.*
	Desfile de máscaras con indios, Moctezuma y Cortés.
1601-1605	Traslado de la corte española de Madrid a Valladolid.
1604	Lope de Vega: *El Nuevo Mundo descubierto por Colón.*
1605	*Nacimiento de Felipe IV en Valladolid.*
	Desfile con un carro triunfal con los cuatro continentes en Valladolid, torneo en Milán.
1608	*Beatificación de San Luis Bertrán.*
	Fiestas en Valencia: Procesión de los gremios y representación de la comedia de santos *Vida y muerte del Santo Fray Luis Bertrán*, de Gaspar Aguilar.
1609	*Beatificación de Ignacio de Loyola.*
	Procesión de jesuitas en Segovia.
1611	*Muerte de la reina Margarita.*
	Exequias en Roma.
1612	*Esponsales de Felipe IV con Isabel de Borbón y de Luis XIII con la infanta Ana.*
	Desfile de las naciones y carro triunfal con los cuatro continentes en París.
	Muerte del emperador Rodolfo II. Sucesor al trono imperial: su hermano Matías.
1615	*Doble boda: de Felipe IV con Isabel de Borbón y de Luis XIII con la infanta Ana.*
	Mascarada de naciones en Burdeos.
	Alegoría de los cuatro continentes de Pedro Pablo Rubens.

1616	RICARDO DE TURIA: *LA BELÍGERA ESPAÑOLA.*
1618	Muerte del emperador Matías. Sucesor al trono imperial: Fernando II.
	Comienzo de la Guerra de Treinta Años.
1619	*Entrada del rey Felipe III con su hijo Felipe IV en Lisboa.*
	ARCOS TRIUNFALES, REPRESENTACIÓN DE UN DRAMA ALEGÓRICO EN EL COLEGIO DE LOS JESUITAS.
1621	Muerte del rey Felipe III. Sucesor al trono español: Felipe IV.
	Matrimonio del rey Felipe III con Isabel de Borbón.
1622	*Canonización de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Ávila, Isidro Labrador y Felipe Neri.*
	PROCESIÓN DE LOS JESUITAS EN MADRID Y OTRAS CIUDADES.
	NUEVE AUTORES: *ALGUNAS HAZAÑAS DE LAS MUCHAS DEL MARQUÉS DE CAÑETE.*
1624	Los holandeses ocupan Salvador de Bahía.
1625	Recuperación de Salvador de Bahía por la flota hispano-lusa.
	LOPE DE VEGA: *EL ARAUCO DOMADO.*
Hacia 1627	LOPE DE VEGA: *EL BRASIL RESTITUIDO.*
1628	RUBENS REPRESENTA A FELIPE IV COMO EVANGELIZADOR DE LAS INDIAS.
1629	Nacimiento del infante Baltasar Carlos.
Hacia 1630	TIRSO DE MOLINA: TRILOGÍA DE LOS PIZARRO.
1630-1660	Disminuyen las remesas americanas de plata.
1631	*Matrimonio de Fernando III con la infanta María.*
	MASCARADA EN BARCELONA, DRAMA MUSICAL *LA CACCIA FELICE* en Viena.
1633	Muerte de Isabel Clara Eugenia. Sucesor como gobernador de los Países Bajos, el cardenal-infante Fernando.
1635	*Entrada del cardenal-infante Fernando en Amberes.*
	ARCOS TRIUNFALES (PEDRO PABLO RUBENS).
	CUADRO DE FRANS FRANCKEN: HOMENAJE DE LOS CUATRO CONTINENTES A CARLOS V Y REPARTO DE SUS PAÍSES ENTRE FELIPE II Y FERNANDO I.
Hacia 1635	REPRESENTACIÓN DE LAS BATALLAS DE COSTA RICA, SAN CRISTÓBAL Y BAHÍA PARA EL «SALÓN DE REINOS» DEL BUEN RETIRO.
1636	BAILE DE CARNAVAL EN VIENA.
1637	*Muerte de Fernando II.* Sucesor al trono imperial: Fernando III.
	EXEQUIAS EN VIENA.
	Coronación de Fernando III.
	MASCARADA EN MADRID, FUEGOS ARTIFICIALES EN ROMA.
Antes de 1638	JUAN PÉREZ MONTALBÁN: *LA MONJA ALFÉREZ.*

Hacia 1640	Fernando de Zárate: *La conquista de México.*
1641	*Muerte del cardenal-infante Fernando.*
	Exequias en Toledo.
1644	*Muerte de Isabel de Borbón.*
	Exequias en Madrid.
1646	*Muerte del infante Baltasar Carlos.*
	Exequias en Viena y Zaragoza.
1648	Paz de Westfalia.
1649	*Matrimonio de Felipe IV con la archiduquesa María Ana.*
	Arcos triunfales en Viena y Zaragoza.
Antes de 1650	Gaspar de Ávila: *El gobernador prudente* y *El valeroso español y primero de su casa.*
Hacia 1650	Pedro Calderón de la Barca: *La Aurora en Copacavana.*
	Copa imperial con los cuatro continentes para Fernando III.
1651	*Nacimiento de la infanta Margarita Teresa.*
	Drama musical y torneo con los cuatro continentes en Viena.
1652	Francisco González de Bustos: *Los españoles en Chile.*
1653	*Dieta de Ratisbona con la elección de Fernando IV como rey de Romanos.*
	Mascarada (*Wirtschaft*) en Ratisbona.
1654	Muerte de Fernando IV.
1656	William Davenant: *The Cruelty of the Spaniards in Peru.*
1657	Muerte del emperador Fernando III - sucesor al trono imperial: Leopoldo I.
	Coronación de Leopoldo I en Frankfurt.
	Juego ecuestre en Frankfurt, torneo alegórico en Munich, arco triunfal en Viena.
	Nacimiento del infante Felipe Próspero.
	Torneo con el desfile de los cuatro continentes en Nápoles.
1659	Paz de los Pirineos.
1660	Matrimonio del Luis XIV con la infanta María Teresa.
	Alegorías de los cuatro continentes de Jan Kessel *el Viejo.*
1660-1700	La tendencia de las remesas de plata y oro es positiva.
1661	Muerte de Felipe Próspero. *Nacimiento del heredero al trono español Carlos II.*
	Fuegos artificiales en Roma.
1662	Torneo alegórico en la corte francesa.
1663	John Dryden: *The Indian Queen.*
1665	*Muerte de Felipe IV.* Sucesor al trono español: Carlos II.

Exequias en Zaragoza, Madrid, Lima, Roma, Nápoles, Viena.
Francisco de la Torre y Sevil: *La batalla de los dos.*

1666 *Matrimonio del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa.*

1667 Ballet ecuestre *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua* en Viena.

1668 Ópera *Il Pomo d'Oro* en Viena.

1669 Agustín de Moreto y Francisco Lanini y Ságredo: *Santa Rosa del Perú.*
Alegorías de América en el palacio de Eggenburg (Estiria).

Antes de 1670 Juan Antonio Correa: «Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos».

1672-1680 Escalera de las legaciones en Versalles (Charles le Brun).

1673 *Muerte de Margarita Teresa.*
Exequias en Viena.

1675 Fin de la minoría de edad de Carlos II.

1676 Matrimonio del emperador Leopoldo I con Eleonora Magdalena de Pfalz-Neuburg.

1677 Ópera carnavalesca *Il Silentio d'Harpocrate* en Viena.

1678 *Matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans.*
Arquitectura efímera en Madrid.

Hacia 1685 Alegorías de los cuatro continentes en el salón imperial de Alteglofsheim (Baviera).

1689 *Muerte de María Luisa de Orleans.*
Exequias en Sevilla.
Alegorías de los cuatro continentes de Lucas Jordán en el Palacio Real de Madrid.

1690 *Matrimonio de Carlos II con María Ana de Pfalz-Neuburg.*
Desfile de disfraces de naciones y carro triunfal con los cuatro continentes en Madrid.
Coronación de José I como rey de Romanos en Augsburg.
Arcos triunfales en Viena.

1692-1694 Fresco de Lucas Jordán en el Escorial.

1694-1697 Fresco de Lucas Jordán en el Buen Retiro

1698 Comedia de pajes *La Pazzia Meritevole* en Viena
Visita del zar Pedro I a Viena.
Mascarada (*Wirtschaft*) en Viena.
Ciclo de pinturas de la conquista de Méjico para el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

1699 *Matrimonio de José I con Amalia Wilhelmina de Braunschweig-Lüneburg.*

Drama musical *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott* con desfile de carros triunfales en Viena.

1700 *Muerte de Carlos II.* Comienzo de la guerra de sucesión española.

Exequias en Zaragoza, Barcelona, Granada, Méjico y Lima.

1701 *Entrada de Felipe V en Madrid.*

Arquitectura efímera en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* tomo I, Madrid, 1903.

Alewyn, Richard, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste,* Munich, 1989.

«L'Amérique vue par l'Europe», *Catálogo de exposición,* París, 1976.

Brown, Jonathan y J.H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV,* Madrid, 1985.

Canet Valles, J.L. Ed., *Teatro y prácticas escénicas,* tomo II, La Comedia, Londres, 1986.

Chiappelli, Fredi Ed., *First Images of America. The Impact of the New World on the Old,* 2 tomos, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1976.

Cro, Stelio, *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana,* 1492-1682, Troy, Michigan y Madrid, 1983.

Defourneaux, Marcelin, *Spanien im Goldenen Zeitalter. Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht,* Stuttgart, 1984.

Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII,* Madrid, 1976.

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, 1978.

Elliott, John H., *Spain and its World 1500-1700. Selected Essays,* Yale University, etc., 1989.

Elliott, John H., *La España imperial. 1469-1716.* Barcelona, 1986, 5.

Elliott, John H., *The Old World and the New, 1492-1650,* Cambridge, 1970.

«Exotische Welten - Europäische Phantasien», *Catálogo de exposición,* Stuttgart, 1987.

Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, 1987.

Gewecke, Frauke, *Wie die neue Welt in die alte kam,* Stuttgart, 1986.

«Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt», *Catálogo de exposición,* Viena, 1986.

Hanke, Lewis, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America,* Philadelphia, 1949.

Höffner, Joseph, *Christentum und Menschenwürde. Das Anliegen der spanischen Kolonialethik im Goldenen Zeitalter,* Trier, 1947.

Honour, Hugh, «The European Vision of America», *Catálogo de exposición,* Cleveland, Ohio, 1975.

Honour, Hugh, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time,* Londres, 1976.

La imagen del indio en la Europa Moderna, Sevilla, 1990.

Jacquot, Jean Ed., *Les Fêtes de la Renaissance,* 3 tomos, París, 1956-75.

Kohl, Karl-Heinz Ed., *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas,* Exposición de la Feria de Berlín, 13 de junio - 29 de agosto de 1982, Berlín, 1982.

Kohl, Karl-Heinz, *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden,* Frankfurt, 1986.

López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, 1985.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco,* Barcelona, 1975.

Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Barcelona, 1990.

Morales Padrón, Francisco, *Historia del descubrimiento y conquista de América,* Madrid, 1990, 5.

Neumeister, Sebastian, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns,* Munich, 1978.

Oppl, Ferdinand y Karl Rudolf, *Spanien und Österreich,* Viena, 1991.

Reinhard, Wolfgang Editor, *Humanismus und Neue Welt,* Weinheim, 1987; Mitteilungen der Kommission für Humanismusforschung, XV.

Sebastián, Santiago, *Arte y Humanismo,* Madrid, 1978.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas,* Madrid, 1989.

Strong, Roy, *Arte y poder,* Madrid, 1988.

Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre,* París, 1982.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

América en el teatro y la fiesta

Allo Manero, Adita, «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* I, Madrid, 1989, 121-137.

Angulo Iñíguez, Diego, «Francisco Rizi. Pinturas murales», Archivo Español de Arte, 1974, 361-382.

Azcárate, José María de, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* XXVIII, Valladolid, 1962, 292 y ss.

Barcia, Ángel M. de, *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1906.

Benito Ruano, Eloy, «Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1966, 85-98.

Biach-Schiffmann, Flora, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe,* Viena, Berlín, 1931.

Blaha, Herta, *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock,* tesis doctoral, Viena, 1950.

Bonet Correa, Antonio, «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español», Archivo Español de Arte, XXXIV, Madrid, 1961, 285-296.

Bonet Correa, Antonio, «Túmulos del Emperador Carlos V», Archivo Español de Arte, Madrid, 1960, 55-66.

Borsook, Eve, «Art and Politics at the Medici Court. III, Funeral Decor for Philip II of Spain», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,* 14, 1970, 91-114.

Bottineau, Yves, «Architecture éphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux-Arts,* LXXI, París, 1968, 213-230.

Brix, Michael, *Die Trauerdekorationen für die Habsburger in den Erblanden - Studien zur ephemeren Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts,* tesis doctoral, Kiel, 1971.

Brix, Michael, «Trauergerüste für die Habsburger in Wien», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* XXVI, 1973, 208-265.

Cayetano Martín, Carmen y Pilar Flores Guerrero, «Nuevas aportaciones al recibimiento en Madrid de la Reina Doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XXV, 1988, 387-400.

Chaves Montoya, Teresa, *Fiesta de estado y arquitectura efímera en Madrid y Toledo durante el reinado de Felipe II,* Universidad Autónoma, tesina inédita, Madrid, 1985.

Chaves Montoya, Teresa, «La entrada de Ana de Austria en Madrid, 1570, según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camon Aznar»,* XXXVI, 1989, 91-105.

Checa Cremades, Fernando, «La entrada en Milán de Carlos V el año 1541», *Goya,* 1515, 1979-80, 24-34.

Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Madrid, 1987.

Da Costa Kaufmann, Thomas, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II. and Rudolf II,* Nueva York, 1978.

Dietrich, Margret, *Die Edelknabenkomödien am Hofe Lepolds I,* Roma, 1965, Schriftenreihe des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom. 3.

Dietrich, Margret, «Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften,* 111, Jg. 1974, Viena, 1975, 469-512.

Dietrich, Margret, «Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha, "La Gara" am Hofe Leopolds I.», Spanien und Österreich im Barockzeitalter, Akten des Dritten Spanisch-Österreichischen Symposions; Kremsmünster, 25, 30 Sept. 1983, Innsbruck, 1985, 61-74.

Domínguez Ortiz, Antonio, «Coyuntura internacional y política interior», *Historia 16,* Madrid, Octubre 1981, 7-30.

Doutrepont, Antoinette, «Martin de Vos el l'entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594», *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome,* XVIII, Bruselas, Roma, 1937, 125-193.

Elliott, John H., *El Conde-Duque de Olivares,* Barcelona, 1990.

Erffa, Hans Martin von, «Ehrenpforte», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* tomo IV, Stuttgart, 1958, columnas 1443-1504.

Esteban Lorente, Juan Francisco, «Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano, los capelardentes reales», *Francisco Abbad Ríos. A su memoria,* Zaragoza, 1973, 35-61.

Esteban Lorente, Juan Francisco, «Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del barroco», *Seminario de Arte Aragonés,* XXIV, Zaragoza, 1981, 121-141.

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio y Silvia Carandini, *L'effimero barroco. Strutture della festa nella Roma del'600,* 2 tomos, Roma, 1978.

Gállego, Julián, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte,* I, Méjico, 1987, 171-181.

Gregor, Joseph, *Denkmäler des Theaters. Erste Mappe: L.O. Burnacini, Maschere,* Viena, sin fecha.

Haider-Pregler, Hilde, «Das Roballett im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)», *Maske und Kothurn,* 15, 1969, 291-324.

Hawlik-Van de Water, Magdalena, *Der schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740,* Viena, 1989.

Hyde, James H., «The Four Parts of the World in Old-Time Pageants and Ballets. Part I+II», *Apollo,* IV, 1926, 232-238, V, 1927, 19-27.

Kubler, Georg, «Archiducal Flanders and the Joyeuse Entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboeck van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen,* 1970, 157-211.

López Torrijos, Rosa, «Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans 1680», Archivo Español de Arte, 58, 1985, 239-250.

Martin, John Rupert, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi,* Bruselas, 1972; Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI.

Mazón de la Torre, María Ángeles, «Las partidas de Bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castello, de los Hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII», Archivo Español de Arte, 1971, 413-425.

Menestrier, Claude François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théatre,* París, 1682.

Menestrier, Claude François, *Des Decorations Funebres,* París, 1683.

Menestrier, Claude François, *Traité des Tovrnois, Ioustes, Carrovsels, et avtres spectacles pvblic,* Lyon, 1669.

Mitchel, Bonner, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600),* Florencia, 1986.

Morales Folguera, José Miguel, «Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* II, 4, Madrid, 1989, 43-53.

Möseneder, Karl, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV. 1600 in Paris,* Berlín, 1983.

Neumeister, Sebastian, «"Tante belle inuentioni di Feste, Giostre, Balletti e Mascherate". Emanuele Tesauro und die barocke Festkultur», *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota,* Munich, 1982, 153-168.

O'Dell, Ilse, «Jost Ammans "Mummereyen" für Ottavio Strada», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* 47, 1990, 244-250.

Oechslin, Werner y Anja Buschow, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler,* Stuttgart, 1984.

Orso, Steven N., «Praising the Queen, The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon», *The Art Bulletin,* LXXII, 1990, n.° 1, 51-73.

Pérez Villanueva, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava (Un epistolario inédito),* Salamanca, 1986.

Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien,* Graz, 1990.

Poeschel, Sabine, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts,* Munich, 1985; Beiträge zur Kunstwissenschaft, 3.

Popelka, Liselotte, «Trauergerüste. Bemerkungen zu einer ephemeren Architekturgattung», *Römische Historische Mitteilungen,* 10, 1966-67, 184-199.

Popelka, Liselotte, *Castrum doloris oder «Trauriger Schauplatz». Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur,* memoria de cátedra, Viena, 1991.

Rodríguez de la Flor, Fernando, «Mnemotechnia y barroco, el "Fénix de Minerva", de Juan Velázquez de Acevedo», *Cuadernos Salmantinos de Filosofía,* XII, 1985, 183-203.

Rosenthal, Earl, «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 34, 1971, 204-228.

Saltillo, marqués de, «Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista 1646-1680», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 121, 1947, 365-393.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias», *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas,* 1915, 132-146.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español,* tomo II, Madrid, 1933.

Scheller, Robert W., «Jan Gossaerts Triomfwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday,* Doornspijk, 1983, 228-236.

Schmidt, Marie-Franz, *Les Fêtes en l'honneur de l'entrée à Madrid de Marianne d'Autriche, seconde épouse du Roi Philippe IV d'Espagne, d'après les «Cortes del León y del Aguila» de Álvaro Cubillo de Aragón 1650?:* Problèmes, interferences des genres au théâtre e les fêtes en Europe. Réunies et presentées par Irène Mamczarz, París 1985, 87-102.

Seifert, Herbert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert,* Tutzing, 1985, Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 25.

Seifert, Herbert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699,* Viena, 1988; dramma per musica 2.

Simón Díaz, José, *Francisco Rizi, postergado*, Archivo Español de Arte 1945, 308 y ss.

Souto, José Luis, «Efímero barroco madrileño, la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa», *Reales Sitios*, 86, 1985, 45-52.

Stradling, R.A., *Felipe IV y el Gobierno de España 1621-1665*, Madrid, 1989.

Straub, Eberhard, «Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts», Munich, 1969, *Miscellanea Bavarica Monacensia*, 14.

Tovar Martín, Virginia, *La entrada triunfal en Madrid de Doña Margarita de Austria (22 de octubre de 1599)*, Archivo Español de Arte, 244, 1988, 385-403.

Varela, Javier, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, 1990.

Varey, John E., «Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid en 1649», *Baroque*, 5, 1972, 89-95.

Varey, John E. and A.M. Salazar, «Calderón and the Royal Entry of 1649», *Hispanic Review*, 1966, 1-26.

Vetter, Ewald M., «Der Einzug Philipps III. in Lissabon 1619», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 19, 1962, 187-263.

Vicens y Hualde, I., *Arquitectura efímera barroca, un estudio de las estructuras funerarias españolas del siglo XVII*, 4 tomos, Universidad Politécnica, tesis doctoral, Madrid, 1985.

Vocelka, Karl, *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Viena, Colonia, Graz, 1976; Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 65.

Weisbach, Werner, *Trionfi*, Berlín, 1919 .

Wünsch, Josef, *Der Einzug Kaiser Maximilians II. in Wien 1563*, Viena, 1914.

América en el teatro español del Siglo de Oro

Obras del Siglo de Oro.

AA.VV., «Algunas hazañas de las muchas del marqués de Cañete», 9 autores, Luis Belmonte Bermúdez, Antonio Mira de Amescua, el conde de Bastos,

Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro, BAE, tomo XX, *Comedias de Juan Ruiz Alarcón,* Madrid, 1946.

Aguado Simón, *El Platillo,* Antología de Entremeses desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora, siglos XVI y XVII. Selección, estudio preliminar y notas de Felicidad Buendía, Madrid, 1965.

Aguilar, Gaspar, *Vida y muerte del Santo Fray Luis Bertrán;* Eduardo Julia Martínez, Ed., *Poetas Dramáticos Valencianos,* 2 vols., vol. 1, Madrid, 1929.

Antist, fray Vicente Justiniano, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre Fray Luis Bertrán,* etc., Barcelona, 1583, reimpresión, Valencia, 1884.

Ávila, Gaspar de, *El gobernador prudente*; J.T. Medina, *Dos Comedias,* etc., Santiago, 1915.

Ávila, Gaspar de, *El valeroso Español y primero de su casa,* BAE, tomo XLIII, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* Madrid, 1951.

Calderón de la Barca, Pedro, *La Aurora en Copacavana,* BAE, tomo XIV, *Comedias de Pedro Calderón de la Barca,* IV, Madrid, 1945.

Casas Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* Madrid, 1984.

Cervera de la Torre, Antonio, *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que pasaron en la dichosa muerte del rey nuestro señor Felipe segundo,* Valencia, 1599; Versión latina, *De felici excessu Philippi II,* etc., Freiburg im Breisgau, 1609.

Correa, Juan Antonio, *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos,* parte treinta y tres de *Comedias,* etc., Madrid, 1670.

Davenant, William, *The Cruelty of the Spaniards in Peru,* Londres, 1658.

Dryden, John, *The Indian Queen, The Works of John Dryden,* vol. VIII, *Plays,* Berkeley, Los Ángeles, 1962.

Dryden, John, *The Indian Emperour or the Conquest of Mexico by the Spaniards; The Works of John Dryden,* vol. IX, *Plays,* Berkeley, Los Ángeles, 1966.

Enríquez Gómez, Antonio, Fernando de Zárate, *La conquista de México,* Sevilla, sin fecha.

Ercilla y Zúñiga, Alonso, *La Araucana,* edición de Marcos A. Morínigo e Isaias Lerner, 2 vols., Madrid, 1979.

González de Bustos, Francisco, *Los Españoles en Chile,* Sevilla, sin fecha.

Hurtado de Toledo, Luis y Miguel de Carvajal, *Las Cortes de la Muerte,* BAE, tomo XXXV; *Romancero y Cancionero Sagrados,* Madrid, 1950.

López de los Ríos, Tomás, *Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne colegio de la preclara arte de notaría celebró la canonización de el Señor San Luis Bertrán. Dedícale a la muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia etc.,* Valencia, 1674 .

Moreto, Agustín y Pedro Francisco Lanini y Sagredo, *Santa Rosa del Perú,* Parte treinta y tres, *Comedias,* etc., Madrid, 1671.

Pérez de Montalván, Juan, *La Monja Alférez;* Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos, por D. Joaquín María de Ferrer, París, 1829 .

Rejaule, Pedro de, Ricardo de Turia, *La Bellígera Española;* J.T. Medina, *Dos Comedias,* etc., Santiago, 1915.

Rueda, Lope de, *La tierra de Jauja,* Pasos, edición de Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Madrid, 1984.

Téllez, fray Gabriel, Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias,* BAE, tomo CCXXXIX, Madrid, 1971.

Téllez, fray Gabriel, Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia,* BAE, tomo CCXXXIX, Madrid, 1971.

Téllez, fray Gabriel, Tirso de Molina, *Todo es dar en una cosa,* BAE, tomo CCXXXIX, Madrid, 1971.

Torre y Sevil, Francisco de la, *La batalla de los dos.* Comedia de San Luis Beltrán. Primera parte de su vida, sin lugar, sin fecha, BN, Mss. 16.350.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El Brasil restituido,* edición de Gino de Solenni, Nueva York, 1929.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Arauco domado,* BAE, tomo CCXXV, Madrid, 1969.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El Misacántano. Auto sacramental,* BAE, tomo CLVII, Madrid, 1963 .

Vega Carpio, Félix Lope de, *El viaje del alma. Representación moral,* BAE, tomo CLVII, Madrid, 1963.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón,* BAE, tomo CCXV, Madrid, 1968.

Vega Carpio, Félix Lope de, *La Araucana,* BAE, tomo CLVIII, Madrid, 1963.

Vega Carpio, Félix Lope de, *La Araucana;* J.T. Medina, *Dos Comedias,* etc., Santiago, 1915, 253-292.

Vicente, Gil, *Farsa chamada Auto da India, Obras completas.* Com prefácio e notas do Marques Braga, vol. V, sin lugar, sin fecha.

Victoria, Franciscus de, *De Indis recenter inventis et de iure belli Hispanorum in barbaros relectiones. Vorlesungen über die kürzlich entdeckten Inder und das Recht der Spanier zum Kriege gegen die Barbaren,* versión latina con traducción alemana, editada por Walter Schätzel, introducción de Paul Hadrossek, Tubinga, 1952.

Literatura crítica

Albistur, Jorge, «Cervantes y América», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 463, 1988, 65-72.

Andrés, Christian, «Visión de Colón de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega» *Acta Colombina 7,* Kassel, 1990.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* Colección Támesis, Serie D, Reproducciones en facsímil, I, Londres, 1968.

Babelon, Jean, «Découverte du Monde et Littérature», *Comparative Literature,* II, 1950, 157-166.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI,* Madrid, 1983, 2.

Campos, Jorge, «Lope de Vega y el descubrimiento colombino», *Revista de Indias,* 37 1949, 731-754.

Campos, Jorge, «Presencia de América en la obra de Quevedo», *Revista de Indias,* 23 1963, 353-374.

Dellepiane, Angela B., «Ficción e historia en la trilogía de los Pizarros de Tirso», *Filología,* 4, 1952-53, 49-169.

Dille, Glen F., «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania,* 71, Sept. 1988, 492-502.

Echevarría, Evelio, «Influencias de Ercilla en 'La Numancia', de Cervantes», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 430, 1986, 97-99 .

Fernández Shaw, Carlos M., «América en Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 161-62, 1963, 675-697.

Fichter, W.L., «Lope de Vega's "La conquista de Cortés" and "El Marqués del Valle"», *Hispanic Review,* III, 1935, n.° 2, 163-165.

Garelli, Patricia, «Lope de Vega y la conquista de América, teatro y opinión pública», *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»,* Roma, 16, 19 de nov., 1978, Roma, 1981, 89-296.

Gleeson O'Tuathaigh, Marie, «Tirso's Pizarro Trilogy, A Case of Sycophancy or Lese-Majesty?», *Bulletin of the Comediantes,* 38, 1986, 63-82.

Green, Otis H., «Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina», *Hispanic Review,* IV, 1936, 201-225.

Hamilton, John Ward, «Las relaciones personales de Lope de Vega con el Nuevo Mundo», *Romance Notes,* 8, 1966-67, 260-65.

Hayden, White, «Das Thema des edlen Wilden als Fetisch», *Hayden White, Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses,* Stuttgart, 1986.

Leavitt, Sturgis E., «Lope de Vega y el Nuevo Mundo», *Mapocho,* 1, 1963, n.° 2, 225-230.

Legendre, M., «La légende des Batuecas et des Jurdes», *Bulletin Hispanique (Bordeaux),* 29, 1927 .

Lerzundi, Patricio, *La conquista de Chile en el teatro del Siglo de Oro,* City University, tesis doctoral, Nueva York, 1979.

López Estrada, Francisco, *Tomas Moro y España, sus relaciones hasta el siglo XVIII,* Madrid, 1980.

Maldonado, Francisco, «Baltasar Gracián y las Indias», *Homenaje a Baltasar Gracián,* Zaragoza, 1958.

Martínez Chacón, Elena, «Una comedia "chilena" de Lope de Vega», *Mapocho,* I, 1963, 5-33.

Martínez Torrón, Diego, «Acerca de la fuente de "El Brasil Restituido" de Lope de Vega», *Segismundo. Revista hispánica de teatro* Madrid, 27-32 1978-80, 121-143.

Martínez Torrón, Diego, «Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de "El Brasil restituido", Lope de Vega y los orígenes del teatro español», *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega,* Madrid, 1981, 151-160 .

Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina,* Poitiers, 1971.

Medina, José Toribio, *Dos Comedias y Un Auto Sacramental, Basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un Prólogo sobre la Historia de América como fuente del Teatro antiguo Español,* Santiago, 1917, prólogo, pp. 3-149.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *«Arauco domado de Lope de Vega»,* BAE, tomo CCXXIII, *Obras de Lope de Vega,* XXV, *Crónicas y leyendas dramáticas de España,* edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1969, 169-181.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *«El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega», BAE, tomo CCXIV, *Obras de Lope de Vega,* XXIII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España,* edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1968, 98-112.

Minguet, Charles, *Hacia una interpretación de Hispanoamérica (perfiles e identidades),* Roma, 1987.

Minian de Alfie, Raquel, «Lope, lector de cronistas de Indias», *Filología,* XI 1965, 1-21.

Miramón, Alberto, «El Nuevo Mundo en el universo dramático de Lope de Vega», *Revista de Indias,* 111-112, 1968, 169-177.

Moffitt, John F., «An "Emblematization" of Philip IV in the "Salón de Reinos"», *Pantheon,* XLVIII, 1990.

Morales Padrón, Francisco, «América en la literatura española», *Atlántida,* IV, 1966, 485-506.

Morínigo, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega,* Buenos Aires, 1946.

Otte, Enrique, «Cartas privadas de Puebla del Siglo XVI», *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas,* III, 1966.

Pages Layarra, Antonio, «El Nuevo Mundo en una obra de Calderón», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 170, 1964, 299-319.

Pedemonte, Hugo Emilio, «El indio como tema poético», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 399, 1983, 83-92.

Pedro, Valentín de, «Homenaje a Lope de Vega del Instituto Nacional de Estudios de Teatro», *Revista de Estudios de Teatro,* VI, 1963, 5-14.

Ruiz Ramón, Francisco, «El héroe americano en Lope y Tirso, de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro, ensayos dedicados a John E. Varey,* ed. por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, 3, Canadá, 1989, 229-248.

San Miguel, Ángel Ed., *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Bamberger Calderón-Tage 1987,* Frankfurt, 1987.

Sánchez, Jean Pierre, Le mythe des Amazones du Nouveau Monde, Acta Columbina, 12, Kassel, 1991.

Sánchez, José, «Hispanic Heroes of Discovery and Conquest of Spanish America in European Drama», *Estudios de Hispanófila,* 47, Chapel Hill, N.C., 1978.

Shergold, Norman D. y John E. Varey, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos,* Colección Támesis, Serie C, *Fuentes para la historia del teatro en España,* I, Londres, 1982.

Solenni, Gino de, *Lope de Vega's «El Brasil restituido»,* Nueva York, 1929.

Testa, Daniel P., «Parodia y mitificación del Nuevo Mundo en el Quijote», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 430, 1986, 63-71 .

Valladares del Reguero, Aurelio, *Vida y obra de Gaspar Aguilar,* Universidad Complutense, tesis doctoral inédita, Madrid, 1981.

Weiger, John, *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age,* Boston, 1976.

Weiner, Jack, «La guerra y la paz espirituales en tres comedias de Lope de Vega», *Revista de estudios hispánicos,* 17, 1983, 65-79.

Weiner, Jack, *La incorporación del indígena a España según tres dramaturgos del Siglo de Oro,* cap. II, Jack Weiner, *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro,* Potomac, Maryland, 1984.

América en las artes plásticas

Alfons, Sven, «The museum as image of the world», *The Arcimboldo Effect, Catálogo de exposición,* Milán, 1987, 67-85.

Allo Manero, Adita, «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* I, Madrid, 1989, 121-137.

Ambrosini, Federica, «Rappresentazioni allegoriche dell'América nell Véneto del Cinque e Seicento», *Artibus et Historiae,* 2, 1980, 63-78.

Azcárate, José María de, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* XXVIII, Valladolid, 1962, 292 y ss.

Cabello Carro, Paz, *Colleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII,* Madrid, 1989.

Da Costa Kaufmann, Thomas, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II. and Rudolf II.,* Nueva York, 1978.

Da Costa Kaufmann, Thomas, «Remarks on the Collection of Rudolf II., The "Kunstkammer" as a Form of Repraesentatio», *Art Journal,* 38, 1978, 22-38.

Deak, Gloria Gilda, *Picturing America 1497-1899,* Princeton, 1988.

Dietrich, Margret, «Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, 111, Jg. 1974,* Viena, 1975, 469-512.

Erffa, Hans Martin von, «Ehrenpforte», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* tomo IV, Stuttgart, 1958, columnas 1443-1504.

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio y Silvia Carandini, *L'effimero barroco. Strutture della festa nella Roma del'600, 2* tomos, Roma, 1978.

Feest, Christian F., *Vienna's Mexican Treasures. Aztec, Mixtec, and Taraskan Works from 16th Century Austrian Collections,* Viena, 1990.

Gállego, Julián, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte,* I, Méjico, 1987, 171-181.

García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América,* Madrid, 1980.

García Vega, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII,* Valladolid, 1984.

Hulton, Paul, «Realism and Traditionalism in Ethnological and Natural History Imagery of the 16th Century», Allan Ellenius Ed., *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century,* Uppsala, 1985, 18-31.

Köllmann, Erich, Karl-August Wirth et al., «Erdteile», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* V, Stuttgart 1967, columnas 1115 y ss.

Kovacs, Elisabeth, «Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch», *Welt des Barock,* Viena, etc., 1986, 53-86.

Kubler, Georg, «Archiducal Flanders and the Joyeuse Entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboeck van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen,* 1970, 157-211.

Lockyer, Richard, *Habsburg and Bourbon 1470-1720,* Londres, 1974.

López Torrijos, Rosa, *Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680),* Archivo Español de Arte, 58, 1985, 239-250.

Martin, John Rupert, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi,* Bruselas, 1972, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI.

Matsche, Franz, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des «Kaiserstils»,* Berlín-Nueva York, 1981.

Morán, José Miguel y Fernando Checa, *El Coleccionismo en España,* Madrid, 1985.

Möseneder, Karl, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV. 1600 in Paris,* Berlín, 1983.

Neraudau, Jean-Pierre, *L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle,* París, 1986.

Páez Ríos, Elena, *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1982.

Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien,* Graz, 1990.

Poeschel, Sabine, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts,* Munich, 1985, Beiträge zur Kunstwissenschaft, 3.

Polleross, Friedrich B., «Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* XL, 1987, 239-256.

Polleross Friedrich B., «Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst», Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovacs Eds., *Welt des Barock,* Viena, etc., 1986, 87-104.

Popelka, Liselotte, *Castrum doloris oder «Trauriger Schauplatz». Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur,* memoria de cátedra, Viena, 1991.

Scheicher, Elisabeth, *Die Kunst- und Wunderkammer der Habsburger,* Viena, etc., 1979.

Scheller, Robert W., «Jan Gossaerts Triomfwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday,* Doornspijk, 1983, 228-236.

Tovar Martín, Virginia, «La entrada triunfal en Madrid de Doña Margarita de Austria (22 de octubre de 1599)», Archivo Español de Arte, 244, 1988, 385-403.

Weisbach, Werner, *Trionfi,* Berlín, 1919 .

Whitehead, P.J.P. and M. Boesman, *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johann Maurits of Nassau,* Amsterdam, etc., 1989.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adam de la Parra, Juan, 77.
Aguado, Simón, 182, 184.
Aguilar, Gaspar, 144, 145, 146, 147, 174, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 204, 205, 206, 208, 210, 213, 221, 224, 225, 228, 247, 258, 261, 269.
Alejandro VI, papa, 121, 321.
Alberto, archiduque, 42, 48, 182.
Alcalá, duques de, 34.
Alfonso VI de Castilla y León, 81.
Almagro, Diego de, 239, 248.
Alonso, Pedro, 185.
Alonso Calderón, Juan, 75, 76, 77, 81.
Alonso Gamo, José María, 25.
Altdorfer, Albrecht, 275.
Álvarez Gamero S., 29.
Amade de Amaden, Teodor, 318.
Amman, Jost, 38, 282.
Ana de Austria, 30, 33, 43, 302, 303.
Ana de Austria (esposa de Luis XIII), 47.
Anglería, Pedro Mártir de, 200.
Aníbal, 120.
Arcimboldo, Giuseppe, 36, 39, 292, 300.
Aristóteles, 188.
Atahualpa, Inca, 31, 120, 121, 159, 300.
Austria, Casa de, 13, 14, 17, 19, 22, 26, 27, 31, 35, 54, 55, 56, 60, 67, 68, 69, 73, 75, 77, 82, 83, 84, 87, 100, 104, 117, 130, 141, 306, 308, 310, 312, 316, 318, 321, 324.
Avellaneda y Haro, García, conde de Castrillo, 67, 68.
Ávila, Gaspar de, 223, 224, 229, 231, 232, 234, 243, 261, 263, 265, 267, 268, 269.
Azorín, 212.
Bacon, Francis, 285.
Baltasar Carlos, príncipe, 127.
Barendz, Dirck, *el Joven*, 282.
Bastos, conde de, 223.
Baviera, Fernando María, duque de, 98.
Baviera, José Fernando de, 111.
Baviera, María de, 36, 39.
Baviera, Maximiliano de, 132.
Belmonte Bermúdez, Luis, 223.
Berduzzi, Antonio, 55.
Bertrán, San Luis, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 174, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 258.
Boch, Jan, 40, 41, 42, 48.
Bochius, Johann, 303.
Borbón, casa de, 107, 111, 112, 307, 319.
Borgoña, casa de, 56, 57, 297.
Borromeo, Giovanni, conde, 46.
Brant, Sebastian, 178, 179.
Braunschweig-Lüneburg, Amalia W., 106.
Breu, Jörg, *el Joven*, 298.
Brun, Charles de, 313, 314.
Bry, Theodor De, 277, 278, 287, 305, 322.
Bullón, Godofredo de, 148.
Burgkmair, Hans, *el Viejo*, 275.
Burnacini, Giovanni, 95, 104.
Burnacini, Lodovico Ottavio, 104, 160, 162, 163, 164.

Calderón, María, 108.
Calderón de la Barca, Pedro de, 80, 89, 174, 198, 236, 247, 248, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 304.
Camoens, Luis de, 80.
Campanella, Tommaso, 306, 307.
Cano, Alonso, 91, 92.
Caramanehel, Juan, 91.
Carducci, Alessandro, 102.
Carducho, Luis, 91.
Carlomagno, 148, 321.
Carlos (hijo Felipe II), 30.
Carlos II, 12, 67, 71, 73, 94, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 128, 134, 136, 137, 138, 310, 311, 316, 317, 318, 319, 326.
Carlos V, 11, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 34, 35, 51, 81, 82, 100, 111, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 132, 138, 237, 267, 275, 276, 280, 289, 290, 292, 293, 298, 299, 300, 306, 307, 318, 321, 323, 326.
Carlos VI, emperador, 319.
Carrera, Guillén de la, 78.
Carvajal, Francisco de, 239, 240, 241, 244.
Carvajal, Micael de, 188.
Casas, fray Bartolomé de las, 11, 173, 174, 188, 189, 190, 192, 205, 206, 208, 218, 222, 261, 275, 299.
Castel-Rodrigo, marqués de, 64, 65.
Castillejo, Cristóbal de, 179, 180.
Castro, Guillén de, 223.
Catalina de Aragón, 28.
Catalina de Austria, 26.
Católicos, Reyes, 11, 12, 56, 57, 82, 178, 209, 210, 216, 317.
Cervantes, Miguel de, 46, 184, 224.
Cervantes de Salazar, Francisco, 120, 121.
Cervera de la Torre, Antonio, 266.
César, emperador, 130, 148, 308.
Cieza de León, Pedro de, 273.
Colón, Cristóbal, 11, 31, 33, 50, 84, 85, 86, 87, 172, 173, 175, 177, 179, 196, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 240, 262, 266, 273, 274, 278, 292, 305, 316, 322.
Collaert, Adrian, 40, 282, 283, 285, 303.
Compañía de Jesús, 149.
Condado, Alonso, 185.
Contreras, Bernabé de, 90.
Córdoba, Esteban de, 91.
Córdoba, Gonzalo de, el *Gran Capitán,* 31.
Cortés, Hernán, 11, 33, 34, 45, 84, 86, 87, 111, 112, 121, 153, 186, 243, 267, 268, 277, 292, 317, 323.
Chaves Montoya, T., 31.
Davenant, William, 243.
Dietrich, Margret, 14.
Don Juan de Austria, 39.
Durán, Diego, 275.
Durero, Alberto, 84, 275, 278, 298.
Eekhout, Albert, 287.
Enrique II de Francia, 28.
Enrique VIII de Inglaterra, 28.
Ercilla, Alonso de, 173, 197, 208, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 228, 230, 233, 268.
Ernesto, archiduque, 39, 40, 41.
Escipión el Africano, 120.
Estiria, Carlos de, archiduque, 36, 38, 39, 82, 300.
Estiria, Fernando de, archiduque, 39.
Federico V, duque de Baviera, 99.
Fei, Alejandro, 124.
Felipe II, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 41, 48, 50, 54, 82, 112, 114, 122, 123, 124, 132, 266, 267, 268, 281, 283, 290, 292, 299, 300, 301, 306, 322, 326.
Felipe III, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 82, 124, 125, 132, 182, 301, 304, 305.
Felipe IV, 13, 45, 46, 47, 54, 56, 57, 60, 65, 67, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 88, 108, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 149, 288, 294, 302, 303, 304, 307, 308, 310, 312, 318, 323, 324, 325.
Felipe V, 111, 319.
Felipe el Hermoso, 56, 82, 132.
Felipe Próspero (hijo Felipe IV), 67, 70, 71, 72, 73.
Fernández de Oviedo, Gonzalo, 26, 208, 274.

Fernando I de Aragón, (el Católico), 31, 34, 84, 85, 86, 117, 121, 211, 280, 297, 298, 321.
Fernando I, emperador, 24, 31, 34, 35, 82, 122, 132, 179, 289, 306.
Fernando II, emperador, 42, 82, 125, 157, 308.
Fernando III, emperador, 54, 55, 63, 64, 65, 78, 82, 94, 95, 127, 132, 157, 158, 308.
Fernando IV, 96, 98, 160.
Fernando, Cardenal-infante, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 82, 126, 305, 306.
Fernando, infante, 33.
Feyerabend, Sigmund, 38.
Fischer von Erlach, Bernhard, 105, 106, 315, 318.
Fonteius, Johann Baptist, 36.
Franek, Sebastian, 292.
Francken, Frans, *el Joven*, 306.
Franco, Francisco, arquitecto, 127.
Fritz, Samuel, 285.
Galle, Philippe, 282, 283, 286.
Gama, Vasco de, 50, 53, 292, 305.
Gandía, Juan de, 90, 91, 92.
Geyn, Jacques, 309.
Gheeraerts, Marcus, 286.
Gómez, fray Vicente, 143, 144, 145, 146, 147.
Gómez de la Mora, Juan, 91, 126.
Góngora, Luis de, 80.
Gonzaga, Cesare de, duque de Quastalla, 55.
Gonzaga, Eleanora de, 157, 158.
González, Miguel y Juan, 317.
González de Bustos, Francisco, 223, 235, 236, 254, 255, 263.
Gossaert, Jan, 117, 280.
Grande, Antonio del, 128.
Grapheus, C., 27.
Guarini, Giambattista, 55.
Guevara, José de, 90.
Gutiérrez, Francisco, 90.
Gutiérrez, Sancho, 274.
Habsburgo, casa de, 12, 13, 18, 23, 24, 25, 27, 35, 39, 53, 55, 56, 57, 60, 78, 95, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 116, 123, 124, 134, 138, 159, 173, 289, 290, 291, 292, 294, 297, 298, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 315, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 326.
Haffner, Melchion, 315.
Heemskerck, Maarten, 299.
Herrera, Jacinto de, 223.
Herrera, Juan de, 92.
Herrera Barnuevo, Sebastián, 90, 91, 92.
Hildebrant, Lukas von, 106.
Hoefnagel, Georg, 277.
Huascar, rey indio, 248, 249, 250, 251, 254.
Humanes, conde de, 87.
Hurtado de Mendoza, Andrés, 219.
Hurtado de Mendoza, García, 219, 229, 231, 240, 264, 265, 268.
Hurtado de Toledo, Luis, 188.
Isabel de Borbón, 47, 126, 127, 302, 303.
Isabel Clara Eugenia, princesa, 42, 48, 56, 182, 292, 301.
Isabel la Católica, 217.
Isidro Labrador, San, 149.
Jamnitzer, Wenzel, 300, 301.
Jansen, 77.
Jáuregui, Juan de, 78.
Javier, San Francisco, 149, 150, 151, 155.
Jordán, Lucas, 318, 326.
José I, rey de Romanos, 105, 106, 316.
Juan II de Castilla y León, 81.
Juan José de Austria, 108.
Juan III de Portugal, 26.
Juana, hija Reyes Católicos, 56, 82.
Kessel, Jan van, *el Viejo*, 293, 295.
Köhler, Hieronimus, 274.
Laferl, Christopher, 13, 32.
Lastanosa, Vicencio Juan de, 293.
Lavaña, Joan Baptista, 48.
Laz, W., 35.
Lemos, duque de, 207.
Leonor, reina de Portugal, 180.
Leopoldo I, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 111, 132, 312, 313, 315, 316, 326.
Leopoldo, archiduque, 319.
Lerma, duque de, 45, 81.
Lima, Santa Rosa de, 143.
Lobera, Francisco de, 90.
Lope de Vega, Félix, 80, 170, 198, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 240, 245, 248, 255,

257, 261, 262, 263, 266, 267, 269, 304, 323.
López de Gómara, Francisco, 172, 208, 273.
López de Hoyos, Juan, 31, 32, 33.
López Madera, ministro de Felipe III, 301.
López de Orduña, 33.
Loyola, San Ignacio de, 142, 143, 148, 149, 150, 151, 153, 155.
Lucchese, Filiberto, 132.
Lucina, 44.
Ludeña, Francisco de, 223.
Luis XIII de Francia, 302, 303.
Luis XIV de Francia, 13, 103, 108, 111, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 326.
Luciano, 80.
Lucio, Marcos, 90.
Lutero, 243, 244.
Magallanes, Fernão, 278, 292.
Magno, Alejandro, 120, 130, 148.
Maino, Juan Bautista, 233, 304.
Maldonado, Juan de, 205, 206.
Mango, Inca, 31.
Manrique, Gómez, 177.
Manuel, don, rey de Portugal, 53.
Marañón, Jerónimo, 256.
Margarita de Austria, 42, 43, 44, 82, 125, 182, 278, 289.
Margarita Teresa de Austria, 95, 96, 97, 101, 103, 111, 132, 135, 312.
María Antonia, archiduquesa, 132.
María de Austria (hermana Felipe IV), 54, 55, 63, 157, 158.
María de Borgoña, 56.
María de Habsburgo (hermana Felipe II), 26, 35, 39.
María Luisa de Borbón, 67, 125, 134.
María Teresa de Austria, 103, 308, 312.
Mariana de Austria, 13, 65, 66, 67, 73, 74, 76, 78, 79, 82, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 110, 308, 317.
Marcial, 80.
Maximiliano I, 23, 56, 132, 159, 275, 276, 280, 297, 298.
Maximiliano II, 26, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 94, 292, 300, 301.
Medici, Cosme I, de, gran duque, 283.
Medici, Fernando de, 123, 124.
Medici, Francisco I de, 124.
Medici, Juan de, 124.
Medina, José Toribio, 224.
Medinaceli, duque de, 209, 216.
Medinasidonia, duque de, 209, 216.
Mena, Juan de, 80.
Méndez de Haro y Guzmán, Luis, 84.
Mendoza, Lorenzo de, 251, 256.
Merian, Caspar, 98.
Mira de Amescua, Antonio, 223.
Moctezuma, 11, 33, 34, 44, 45, 111, 112, 120, 121, 290, 300, 317.
Moctezuma, Juan, 278.
Mogroviejo, San Toribio de, 143.
Monforte y Herrera, Fernando de, 150.
Montesinos, fray Ambrosio de, 178.
Montesinos, fray Antonio de, 186.
Morínigo, Marcos A., 220.
Moro, Tomás, 204, 205.
Mostaert, Jan, 278.
Nassau, Johann Maurits de, 287.
Navagero, Andrés, 24, 25, 29.
Neri, San Felipe, 149.
Neukomm, Titus, 274.
Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, 208.
Ocaña, Diego de, 273.
Olivares, conde-duque de, 78, 87, 304.
Olmedo, fray Bartolomeo de, 323.
Olmos, Andrés de, 275.
Oña, Pedro de, 222, 229.
Orellana, Francisco, 200, 237, 238, 245.
Orleans, María Luisa de, 108, 317.
Orozco, Marco, 316.
Ortelius, Abraham, 281.
Pablo III, papa, 11, 186.
Páez de Castro, Juan, 290.
Pedro I, zar de Rusia, 160.
Pelayo, don, 81.
Pellicer, José, 78.
Pérez, Juan, 91.
Pereira, Manuel, 90.
Perrault, Claude, 314.
Pfalz-Neuburg, Eleanora Magdalena de, 106.
Pfalz-Neuburg, María Ana, reina de España, 106, 109, 110, 316.
Picchiatti, Francesco Antonio, 130.
Pieper, Renate, 33.
Pinzón, 212, 213, 215, 262.
Pirro, 120.

Pizarro, Fernando, 86, 238, 242, 244, 247, 261, 267.
Pizarro, Francisco, 31, 85, 86, 186, 201, 237, 238, 244, 247, 248, 249, 250, 257, 261, 267.
Pizarro, Gonzalo, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 247, 261, 267.
Poggini, Gianpaolo, 283, 284.
Portugal, Isabel de, 24.
Portugal, María Manuela de, 26.
Post, Frans, 287.
Ptolomeo, 292.
Quevedo, Francisco de, 80.
Rafael, 321.
Ramírez de Prado, Lorenzo, 73, 74, 75, 76, 80, 90, 92.
Ramiro, Alonso, 185.
Richelieu, cardenal, 78, 307.
Ripa, Cesare, 69, 105, 125, 130, 134, 136, 279, 285.
Rizi, Francisco, 74, 84, 85, 86, 90, 91, 92.
Rodolfo I de Habsburgo, 31, 87.
Rodolfo II de Habsburgo, 277, 292, 301.
Romano, Giulio, 26, 298.
Romero, Pedro, 290.
Rubens, Pedro Pablo, 56, 57, 60, 63, 93, 114, 286, 305, 323.
Rueda, Lope de, 181.
Ruiz de Alarcón, Juan, 223, 237.
Ruyz de Açagra, M., 33.
Saavedra, Fajardo, 78.
Sadeler, Jan, *el Viejo*, 282, 286.
Sahagún, Bernardino de, 175.
Salavar de Mendoza, 323.
Sánchez Barba, Juan, 90.
Savery, Roelandt, 277.
Sbarra, Francesco, 104.
Schorkens, Hans, 48.
Séneca, 80.
Sepúlveda, Juan Ginés de, 188, 191, 217, 242, 261.
Silber, Jonas, 301.
Solano, San Francisco, 143.
Solís, Antonio, 317.
Solórzano Pereira, 324.
Staden, Hans von, 282.
Straet, Jan van der (Giovanni Stradano), 283, 284, 303.
Stubenberg, Wolf von, 38.
Tafuri, Diego, capellán, 326.
Tarifa, marqués de, 34.
Teresa de Ávila, santa, 149, 185.
Tencalla, Giovanni Pietro, 132.
Thulden, Theodor van, 56.
Tiépolo, 287.
Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), 198, 201, 213, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 257, 261, 263, 267, 268, 269.
Tito, 35.
Tirol, Fernando de, archiduque, 38, 277, 290, 293, 294.
Tiziano, 323, 326.
Todorov, Tzvetan, 174, 175.
Toledo, arzobispo de, 11.
Toledo, Francisco de, 290.
Torre, Pedro de la, 74, 90, 92.
Torre y Sevil, Francisco de la, 195, 203, 204, 241.
Toscana, grandes duques de, 290, 292.
Truchsess, Otto, cardenal, 299.
Tudor, María, 28.
Turia, Ricardo de (Pedro de Rejaule), 223, 224, 225, 228, 229, 261, 263, 269.
Vaga, Perino del, 298.
Valdivia, Pedro de, 219, 220, 225, 226, 229, 233, 234.
Valois, Isabel de, 28, 30, 122, 123, 301, 309.
Vasari, Giorgo, 298.
Vaz de Caminha, Pedro, 277.
Vega, Garcilaso de la, *inca*, 80, 200, 205, 244.
Veitia Linage, José de, 316.
Velázquez, Diego de Silva, 84, 304.
Velázquez, Juan Antonio, jesuita, 324.
Vélez de Guevara, Luis, 223.
Vespasiano, emperador, 35.
Vespuccio, Américo, 33, 124, 273, 278, 283, 284, 292.
Vicente, Gil, 174, 180, 181.
Villafranca, Pedro de, 128.
Villarreal, José de, 75, 90.
Villegas, Diego de, 223.
Villegas Selvago, Alonso de, 181.
Vimina, Alberto, 95.
Visscher, Cornelius, 286.

Vitoria, Francisco de, 11, 187, 188, 261, 265.
Vives, Joseph, 134.
Vos, Martín de, 40, 41.
Weiditz, Christoph, 276.
Weinet, Johann Baptist, 308.
White, John, 277, 286.
Wirrich, Heinrich, 36, 38.
Yupangui, indio, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 257.
Zárate, Agustín de, 208.
Zárate, Fernando de, 261.
Zurbarán, 304.

ÍNDICE TOPONÍMICO

África, 27, 28, 36, 41, 43, 46, 53, 55, 66, 69, 71, 73, 82, 88, 95, 96, 98, 105, 107, 109, 118, 125, 126, 131, 150, 151, 154, 203, 280, 281, 287, 299, 308, 310, 313, 319, 324.
Alcalá de los Gazules, 34.
Alemania, 27, 36, 77, 81, 82, 274, 280, 306.
Almada, 180.
Amazonas, río, 131, 200, 239, 285, 287.
Amberes, 27, 28, 39, 40, 41, 42, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 112, 113, 114, 208, 277, 281, 282, 283, 293, 299, 303, 305, 306, 307, 309.
Ambras, 290.
Andes, cordillera de los, 131.
Antártico, 66.
Antillas, 239.
Aragón, 136, 319.
Argentina, 186.
Asia, 28, 36, 41, 43, 46, 53, 55, 66, 71, 72, 73, 81, 82, 88, 95, 96, 98, 109, 125, 131, 150, 151, 153, 154, 258, 280, 281, 299, 308, 310, 313, 324.
Atlántico, Océano, 88, 130, 325.
Atoyae, 131.
Augsburgo, 34, 105, 294, 299, 308.
Austria, 12, 13, 18, 26, 40, 56, 66, 82, 104, 105, 126, 312, 313.
Baleares, islas, 108.
Barcelona, 11, 42, 54, 55, 63, 113, 134, 319.
Baviera, 315.
Bélgica, 108.
Bering, estrecho de, 112, 173.
Binche, 27.
Bogotá, Santa Fe de, 84.
Bohemia, 35, 104, 285.
Bolivia, 32.
Bolonia, 298, 321.
Borgoña, 56, 297, 318.
Borneo, isla de, 310.
Brasil, 41, 53, 98, 243, 287.
Brujas, 26.
Bruselas, 117, 119, 122, 275, 277, 280, 297, 321.
Buenos Aires, 88.
Burdeos, 303.
Burgos, 23, 30, 117, 186.
Cáceres, 278.
California, 88.
Canarias, Islas, 117, 310.
Caribe, 150.
Castilla, 47, 73, 78, 131, 136, 180, 266, 319.
Cataluña, 81, 134.
Catayo, río, 310.
Ceilán, 81.
Centroamérica, 243.
Cerdeña, isla de, 104, 108.
Colombia, 143, 193, 203, 205.
Concepción, ciudad de, 225.
Condorillo, río, 60.
Congo, 99.
Constanza, lago de, 273.
Copacabana, 247, 248, 251, 252, 254, 256, 257.
Covadonga, 81.

Creta, 36.
Cuzco, 84, 86, 87, 93, 136, 242, 250, 273.
Chile, 32, 150, 163, 197, 219, 220, 234.
China, 99, 258.
Danubio, río, 46.
Denia, 78.
Duero, río, 136.
Ebro, río, 136.
Ecuador, 32.
Escalda, río, 56, 63.
Escorial, El, 93, 290, 326.
Española, La, isla, 186, 237.
Estiria, 313.
Estrasburgo, 178.
Etiopía, 41.
Etna, volcán, 99.
Europa, 12, 13, 18, 25, 28, 33, 39, 43, 46, 66, 69, 77, 78, 81, 96, 98, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 125, 131, 136, 141, 149, 150, 151, 154, 179, 180, 181, 204, 243, 255, 262, 274, 275, 277, 280, 281, 298, 299, 307, 309, 310, 324.
Ferrara, 157.
Filipinas, islas, 81, 310.
Flandes, 44, 126, 136.
Florencia, 22, 102, 123, 124, 280, 282, 283, 284, 290.
Florida, 150, 155.
Francia, 13, 36, 47, 74, 76, 77, 88, 106, 108, 109, 123, 124, 158, 160, 218, 282, 297, 298, 305, 306, 307, 308, 309, 315.
Franco Condado, 28.
Frankfurt am Main, 35, 38, 97, 98.
Ganges, río, 41, 46.
Gante, 306.
Génova, 27, 298.
Gerona, 155.
Gibraltar, estrecho de, 310.
Goa, 81.
Granada, 82, 136, 209, 216.
Granja de San Ildefonso, La, 317.
Graz, 294.
Guadalquivir, río, 136.
Guanahaní, isla, 210, 212.
Guatemala, 32, 136.
Guinea, 131.
Hamburgo, 320.
Holanda, 54, 109, 160, 243, 277, 314, 316.
Hungría, 27, 35, 104, 312.
Hydaspes (Dschelam), río, 41.
Ibérica, Península, 28, 108, 207, 239.
India, la, 27, 41, 99, 125, 126, 131, 180.
Indias, 24, 64, 67, 84, 87, 118, 184, 207, 266, 290, 301.
Indias Occidentales, 31, 43, 50, 56, 57, 83, 88, 111, 123, 124, 125, 126, 127, 136, 154, 177, 180, 283, 309.
Indias Orientales, 43, 50, 56, 57, 111, 124, 125, 126, 127, 136, 154, 309.
Inglaterra, 45, 109, 218, 289, 316.
Innsbruck, 326.
Italia, 18, 23, 25, 26, 36, 42, 44, 81, 104, 111, 112, 113, 118, 122, 126, 280.
Japón, 124, 310.
Jerusalén, 126.
Kansas, 88.
Klagenfurt, 313.
Latinoamérica, 231.
Lepanto, batalla de, 39.
Lima, 122, 128, 136, 137, 138, 163, 241.
Lisboa, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 112, 113, 114, 154, 292, 305.
Londres, 99.
Lorena, 26, 155.
Madrid, 13, 28, 30, 33, 43, 44, 45, 47, 48, 74, 76, 77, 78, 79, 85, 87, 93, 108, 109, 110, 111, 113, 122, 126, 128, 149, 151, 156, 208, 217, 237, 238, 283, 287, 301, 308, 316, 319.
Malabar, 126.
Malaca, 81.
Malinas, 278, 289.
Malta, isla de, 118.
Malucas, islas, 310.
Mantua, 42, 298.
Marañón, río (Amazonas), 46, 60, 131.
Margarita, isla, 84.
Marruecos, 82.
Mauritania, 41, 131.
Mediterráneo, mar, 39, 73, 130.
Méjico, 32, 44, 57, 73, 83, 86, 87, 88, 98, 108, 111, 113, 118, 120, 121, 122, 131, 136, 138, 185, 186, 237, 275, 280, 288, 300, 309, 317, 319, 322, 323.
Michoacán, 136.

Milán, 26, 27, 46, 66, 78, 88, 108, 113, 127, 136, 280, 298.
Mundo, Viejo, 35, 67.
Munich, 98, 99, 101, 295.
Münster, Tratado de, 63.
Nápoles, 28, 31, 67, 68, 70, 72, 108, 113, 130, 131, 136.
Nasón, río, 87.
Navalcarnero, 78.
Nicaragua, 290.
Nilo, río, 46.
Nördlingen, batalla de, 56, 82.
Norteamérica, Estados Unidos de, 186, 277, 286, 288.
Nueva España, 76, 87, 317.
Nueva Granada (Colombia), 32, 84, 143, 146, 203.
Nuremberg, 300.
Orán, Reino de, 310.
Ormuz, 81.
Pacífico, océano, 248.
Países Bajos, 18, 23, 25, 26, 27, 28, 35, 39, 40, 42, 48, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 81, 88, 111, 112, 113, 218, 286, 289, 322.
Palatinado, 315.
Palestina, 131.
Panamá, 136.
París, 47, 103, 303, 309, 313, 316.
Pavía, 118.
Persia, 99.
Perú, 32, 57, 73, 83, 86, 88, 98, 108, 109, 113, 118, 131, 138, 163, 164, 186, 207, 219, 237, 238, 248, 251, 255, 283, 290, 300, 305, 309, 322.
Pirineos, Paz de los, 308.
Plata, Río de la, 41, 55, 57, 87, 287.
Polo Sur, 307.
Popocampeche, 131.
Portugal, 41, 42, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 81, 88, 114, 130, 158, 180, 266, 305.
Potosí, 57, 60, 83, 87, 114, 305, 307.
Praga, 277, 292, 308, 313.
Puerto Rico, 304.
Puebla, 136, 185.
Quintín, batalla de San, 326.
Quito, 136.
Ratisbona, 97, 160.
Roma, 64, 65, 73, 102, 107, 125, 128, 129, 130, 131, 254, 258, 259, 326.
Rouen, 112.
Salvador de Bahía, 203, 208, 243.
Salzburgo, 312.
Sanlúcar de Barrameda, 237.
Santo Domingo, 32, 136, 237.
Schönbrunn, 315.
Segovia, 44, 45, 148, 149.
Sevilla, 11, 24, 25, 45, 125, 207, 208, 280.
Sicilia, isla de, 108, 123, 136.
Siena, 124.
Suabia, 26.
Sudamérica, 32, 163, 243, 285, 286, 317.
Tajo, río, 41, 136.
Tirol, 126.
Titicaca, lago, 247, 248.
Toledo, 28, 29, 30, 45, 118, 125, 217, 266, 276.
Trento, 27, 142, 194, 217.
Tudela, Código de, 275.
Tumbes, 248, 253, 254.
Túnez, 118.
Turín, 164.
Turquía, 99.
Utrecht, Tratado de, 319.
Valencia, 42, 143, 145, 193.
Valladolid, 45, 46, 112, 118, 119, 188, 208, 300, 322.
Venecia, 24, 60, 95, 282.
Venezuela, 32, 274.
Viena, 35, 36, 37, 54, 55, 77, 78, 94, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 110, 113, 125, 127, 132, 133, 135, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 277, 282, 286, 291, 294, 299, 300, 312, 315, 316, 326.
Virginia, 98, 99.
Waldburg, 299.
Westfalia, Paz de, 13, 77, 307.
Wurzburgo, 287.
Zaragoza, 123, 127, 134, 208.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
en el mes de agosto de 1992.

El libro *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria,* de Andrea Sommer-Mathis y otros, forma parte de la Colección «Relaciones entre España y América», que analiza aspectos muy diversos de las relaciones entre ambos mundos, que han dejado huellas en las artes, la ciencia y la estructura de la sociedad.

COLECCIÓN RELACIONES
ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

- Relaciones diplomáticas entre España y América.
- Andalucía en torno a 1492.
- La cristianización de América.
- Sevilla, Cádiz y América.
- El dinero americano y la política del Imperio.
- La idea de justicia en la conquista de América.
- Influencias artísticas entre España y América.
- Los liberales románticos españoles ante la descolonización americana.
- Influencia del Derecho español en América.
- Juegos, fiestas y diversiones en la América española.
- Historia del Derecho indiano.
- Cargadores a Indias.
- Relaciones científicas entre España y América.
- El exilio español en América en el siglo XIX.
- Relaciones culturales entre España y América.
- Modernidad e independencia.
- La herencia de un imperio roto.
- América y la dignidad del hombre.
- El teatro descubre América.

En preparación (entre otros):

- Linajes hispanoamericanos.
- El abate Viscardo (jesuitas e independencia) en Hispanoamérica.

DISEÑO GRÁFICO: JOSÉ CRESPO

La Fundación MAPFRE América, creada en 1988, tiene como objeto el desarrollo de actividades científicas y culturales que contribuyan a las siguientes finalidades de interés general:

Promoción del sentido de solidaridad entre los pueblos y culturas ibéricos y americanos y establecimiento entre ellos de vínculos de hermandad.

Defensa y divulgación del legado histórico, sociológico y documental de España, Portugal y países americanos en sus etapas pre y postcolombina.

Promoción de relaciones e intercambios culturales, técnicos y científicos entre España, Portugal y otros países europeos y los países americanos.

MAPFRE, con voluntad de estar presente institucional y culturalmente en América, ha promovido la Fundación MAPFRE América para devolver a la sociedad americana una parte de lo que de ésta ha recibido.

Las *Colecciones MAPFRE 1492,* de las que forma parte este volumen, son el principal proyecto editorial de la Fundación, integrado por más de 250 libros y en cuya realización han colaborado 330 historiadores de 40 países. Los diferentes títulos están relacionados con las efemérides de 1492: descubrimiento e historia de América, sus relaciones con diferentes países y etnias, y fin de la presencia de árabes y judíos en España. La dirección científica corresponde al profesor José Andrés-Gallego, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EDITORIAL
MAPFRE

9 788471 004840

61
IX/XI

Andrea Sommer-Mathis
y otros

EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA

COLECCIÓN RELACIONES
ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA